ПОЭТИКА

О. Брик. Е. Поливанов. Виктор
Шкловский. Б. М. Эйхенбаум.
Лев Якубинский.

ПЕТРОГРАД.
18-ая Государственная типография. Лештуков пер., 13.
1919.

ПОЭТИКА

СБОРНИКИ ПО ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

I.

Виктор Шкловский. — Потебня. **Л. П. Якубинский.** — О поэтическом глоссемосочетании. **Виктор Шкловский.** — О поэзии и заумном языке. **Е. П. Поливанов.** — О звуковых жестах японского языка. **Л. П. Якубинский.** — О звуках стихотворного языка. **Л. П. Якубинский.** — Скопление одинаковых плавных. **Осип Брик.** — Звуковые повторы.

II.

Виктор Шкловский — Искусство как прием. **Его-же.** — Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. **Б. М. Эйхенбаум.** — Как сделана „Шинель".

ПЕТРОГРАД.
18-я Государственная типография. Лештуков, 13.
1919

Потебня.

Пятьдесят шесть лет прошло со дня появления первого печатного труда Потебни. Этот труд говорил о роли символов в словесном искусстве, название его было: „О некоторых символах в славянской народной поэзии“. Недавно исполнилось двадцать пять лет со дня смерти Потебни, но только одиннадцать лет тому назад была обнародована его книга „Из записок по теории словесности“, — книга черновиков, книга так и не подведшая итога тридцатичетырехлетней научной работе человека гениальных возможностей. Тридцать четыре года создавалась система научной поэтики, казалось, да и сейчас кажется многим, сполна данная в капитальном труде покойного „Мысль и язык“. И четырнадцать лет популяризировали и вульгаризировали идеи А. Потебни, успели создать целую школу потебнианцев на устном предании о системе, которая казалась только случайно не записанной основателем. Ко дню юбилея достают новые биографические данные, составляют новую библиографию, но не говорят о самой системе, как-будто о ней все уже сказано, и в ней самой все уже решено. И на вере в имя Потебни, на его системе основывают здание своей поэтики не только люди типа Харциева и Овсянико-Куликовского, но и Андрей Белый. Несомненно, молчание о поэтике Потебни в очень сильной степени — молчание учеников, которым нечего прибавить к словам учителя.

А. Потебня, следуя за Гумбольтом, прежде всего, выдвинул на первый план „значение слова для говорящего“. Слово, как средство развития мысли — необходимое условие создания понятия, которое возникает через замену многосторонней сущности многих вещей простой сущностью единого слова. В слове Потебня различал: 1) содержание, об'ективируемое при помощи звука; 2) внешнюю форму — членораздельный звук, и 3) внутреннюю форму — то, что связывает между собою форму и содержание. Способность одного и того же слова связываться через внутреннюю форму с разными вещами, принимать новое значение, Потебня назвал символистичностью слова. Оставляя в стороне и сейчас мало разработанный вопрос о том, возможно-ли существование таких слов, в которых с самого момента их появления внутренняя форма дана в виде непосредственной связи звука со значением, Потебня указал на то, что для обозначения какой-нибудь вещи берут слово, до этого существовавшее; содержание этого слова (значение его) должно иметь что-нибудь общее с одним

из признаков называемой вещи. Слово, следовательно, расширяет свое значение при помощи образа; образ же, как это принимает Потебня, принадлежит исключительно поэзии; отсюда символичность слова равна его поэтичности. „Символизм языка, повидимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова. Если это сравнение верно, то вопрос об изменении внутренней формы слова оказывается тождественным с вопросом об отношении языка к поэзии и прозе, т. е. к литературной форме, вообще. Поэзия есть одно из искусств, а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства. Чтобы найти эти стороны, начнем с отождествления моментов слова и произведения искусства. Может быть, само по себе это сходство моментов не говорит еще ничего, но оно, по крайней мере, облегчает дальнейшие выводы“ (А. Потебня. Мысль и язык. 3-е изд. Стр. 145). По этой схеме были разобраны Потебней явления искусства.

По мнению Потебни, в каждом произведении искусства есть идея, то, что хотел сказать художник, внутренняя форма — образ, и внешняя форма—в поэзии слова. Чем же нам ценно искусство, в частности, поэзия? Тем, что образы его символистичны, тем, что они многозначимы. В них есть „совместное существование противоположных качеств, именно, определенности и безконечности очертаний“. Таким образом, задача искусства — создавать символы, об'единяющие своей формулой многообразие вещей.

В таком виде дана поэтика Потебни в его основном труде „Мысль и язык“.

В основу этого построения положено уравнение: образность равна поэтичности. В действительности же такого равенства не существует. Для его существования было бы необходимо принять, что всякое символическое употребление слова непременно поэтично, хотя бы только в первый момент создания данного символа. Между тем, мыслимо употребление слова в непрямом его значении, без возникновения при этом поэтического образа. С другой стороны, слова, употребленные в прямом смысле и соединенные в предложения, не дающие никакого образа, могут составлять поэтическое произведение, как, например, стихотворение Пушкина „Я вас любил, любовь еще быть может...“ Носителями „поэтичности“ могут быть и ритм, и звуки произведения, что элементарно понятно и даже признается некоторыми потебнианцами. (См. Овсянико-Куликовский. Лирика, как особый вид творчества).

Образность, символичность не есть отличие поэтического языка от прозаического. Язык поэтический отличается от языка прозаического ощутимостью своего построения. Ощущаться может или акустическая, или произносительная, или же семасиологическая сторона слова. Иногда же ощутимо не строение, а построение слов, расположение их. Одним из средств создать ощутимое, переживаемое в самой своей ткани, построение является поэтический образ, но только одним из средств.

Ошибочность построения поэтики Потебни может быть уяснена человеком и не знакомым с попытками построения других поэтик, по ошибочности тех выводов, к которым Потебня пришел. Для выяснения этих выводов беру те подготовительные к университетским лекциям заметки, которые вошли в книгу „Из записок по теории словесности“. Здесь все положения Потебни, только намеченные в книге „Мысль и язык“, выступают более резко и определенно. Образ прямо определяется, как иносказание, аллегория (стр. 68). Вопрос об отношении образа к „об‘ясняемому“ определяется так: „а) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим — постоянное средство аттракции изменчивых апперципируемых, б) образ есть нечто более простое и ясное, чем об‘ясняемое (стр. 314)“; т. е. „так как цель образности есть приближение образа к нашему пониманию, и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен нам быть более известен, чем об‘ясняемое им“ (стр. 29). Этого „долга“ не исполняют Тютчевское сравнение зарниц с глухонемыми демонами, Гоголевское сравнение неба с ризами Господа и Шекспировские сравнения, поражающие своей натянутостью. Сам же Потебня отметил, что в Гомеровских и Гоголевских сравнениях большое количество черт образа остаются без употребления и не дают возможности заключать о соответствующих чертах сравниваемого.

При выяснении сущности поэзии, Потебня оставил в стороне вопросы ритма и звука. О них у Потебни имеется всего несколько строк. „Каково бы ни было, в частности, решение вопроса, почему поэтическому мышлению более (в его менее сложных формах), чем прозаическому, сродна музыкальность звуковой формы, т. е. темп, размер, созвучие, сочетание с мелодией, оно не может подорвать верности положения, что поэтическое мышление может обойтись без размера и пр., как, наоборот, прозаическое может быть искусственно, хотя и не без вреда, облечено в стихотворную форму“. („Из записок по теории словесности“ стр. 97).

Это нежелание считаться с рядом массовых фактов коренного значения об‘ясняется тем, что они никак не укладывались в формулу, что поэзия, как и слово, есть особый способ мышления при помощи образов. Потебня, защищая свою мысль от фактов, ей противоречащих, заявил против них формальный и плохо обоснованный отвод. Из положений: „явственность представления или его отсутствие (т. е. образность слова) не сказывается на его звуках“ и „образность равна поэтичности“ Потебня делает вывод, что поэтичность слова не сказывается в его звуках, что внешняя форма (звук, ритм) может быть не принята во внимание при определении сущности поэзии, как и искусства вообще. Между тем, этот вывод явно противоречит фактам, показывающим, что наше отношение к звукам слова в поэтическом и прозаическом языках различно. Несовпадение вывода с фактами показывает, что вторая посылка: „образность равна поэтичности“ неверна. Система Потебни оказалась состоятельной только в очень узкой области поэзии: в басне и в пословице. Поэтому, эта часть труда Потебни была им разработана до конца. Басня и пословица, действи-

тельно, оказались „быстрым ответом на вопрос“. Их образы, в самом деле, оказались „способом мышления“. Но понятия басни и пословицы весьма мало совпадают с понятием поэзии.

Система оказалась неспособной к жизни, поэтому, книга осталась ненаписанной. Потебня не взял на себя ответственности за свое построение. Не так сделали его ученики. Веря в имя учителя, они распространили то, что сочли за законы, им найденные, на более сложные явления искусства, не дав себе предварительно труда проверить систему самостоятельной работой. Создание научной поэтики должно быть начато с фактического, на массовых фактах построенного, признания, что существуют „прозаический“ и „поэтический“ языки, законы которых различны, и с анализа этих различий.

Виктор Шкловский.

30 Декабря 1916 года.

О поэтическом глоссемосочетании.

I.

1) „Иван Матвеевич, не без игривости, пропел любимый стишок

Вуй нуар не па си дьябль
сентере же се куа
пон бецима цитурнамэ
цитурнамэ цитама,

смысл последних слов едва ли мог разобрать самый искусный филолог, однако в них то и заключалась, по мнению Ивана Матвеевича, сложная эссенция его взволнованных чувств“.

(Сб. по теор. поэт. яз. В. I; стр. 22).

2) „Сидоров подмигнул и, обращаясь к французам, начал часто—часто лопотать непонятные слова: — кари, мала, тафа, сафи, мутер, каска — лопотал он, стараясь придавать выразительные интонации своему голосу. — Го-го-го! Ха-ха-ха! Ух! Ух!“ (т. I, 209).

3) — „Comment dites vous „asile“ en allemand?
— Asile? повторил Пьер. — Asile en allemand —
— Unterkunft.
— Comment dites vous? недоверчиво и быстро переспросил капитан.
— Unterkunft, — повторил Пьер.
— Onterkoff, — сказал капитан, и несколько секунд смеющимися глазами смотрел на Пьера“.

(Лев Толстой. Война и Мир, т. III, 372).

4) — „Ну-ка, ну-ка, научи как? Я живо перейму. Как? — говорил шутник песенник, которого обнимал Морель. — „Vive Henri quatre! Vive ce roi vaillant!“ — пропел Морель, подмигивая глазами. — Ce diable à quatre...
— Виварика! Виф серувару! сидяблика... — повторил солдат, взмахнув рукой и действительно уловив напев.
— Вишь ловко! Го-го-го-го! поднялся с разных сторон, грубый радостный хохот.

Морель, сморщившись, смеялся тоже.

— Ну, валяй еще, еще!

— Qui eut ce triple talent
de boir, de battre
et d'être un vert galant.

— А ведь тоже складно. Ну, ну, Залетаев!

— Кю... с усилием выговорил Залетаев. — Кью-ю-ю... — вытянул он, старательно оттопыривая губы, — летриптала, — де бу де ба и детревагала, — пропел он.

— Ай, важно! Вот так хранцуз! ой... го-го-го-го!

(т. IV, 197).

5) (Bourienne) сказала „особенно грассируя и с удовольствием слушая себя". (В. и М. I, 114).

6) Кутузов говорил „с приятным изяществом выражений и интонаций, заставлявшим вслушиваться в каждое неторопливо сказанное слово. (Видно было, что Кутузов и сам с удовольствием слушал себя). (В. и М. I, 144).

7) „Le général Koutouzoff, — сказал Болконский, ударяя на последнем слоге zoff, как французв, — a bien voulu de moi comme aide-de-camp"... (В. и М. т. I, 17).

8) „Что же вы мне скажете, князь, о моем Борисе? — сказала она, догоняя его в передней. (Она выговаривала имя Борис с ударением на О)".

9) „Князь Ипполит начал говорить по-русски таким выговором, каким говорят французы, пробывшие с год в России и. т. д.".

10) „Мальчишкам только можно так забавляться, — сказал князь Андрей по-русски, выговаривая это слово с французским акцентом, заметив, что Жерков мог еще слышать его".

11) „Виконт сказал, что герцог Энгиенский погиб от своего великодушия, и что были особенные причины озлобления Бонапарта. — Ah, voyons. Contez nous cela vicomte, — сказала Анна Павловна, с радостью чувствуя, как чем то à la Louis XV отзывается эта фраза: — Contez nous cela vicomte "..." Le vicomte est un parfait conteur, — проговорила она другому". (В. и М. I, 13).

12) „Государь, с волнением лично оскорбленного человека, договаривал следующие слова: — Без об'явления войны вступить в Россию! Я помирюсь только тогда, когда ни одного вооруженного неприятеля не останется на моей земле, — сказал он. Как показалось Борису, государю было приятно высказать эти слова: он был доволен формой выражения своей мысли, но был недоволен тем, что

Борис услыхал их.... Государь, в первую минуту получения известия, под влиянием возмущения и оскорбления, нашел то, сделавшееся потом знаменитым изречение, которое самому понравилось ему и выражало вполне его чувства. Возвратившись домой с бала, государь и велел написать приказ войскам и рескрипт к фельдмаршалу Салтыкову, в котором он непременно требовал, чтобы были помещены слова о том, что он не помирится до тех пор, пока хоть один вооруженный француз останется на русской земле. ..... Отправляя Балашева, государь вновь повторил ему слова о том, что он не помирится до тех пор, пока останется хоть один вооруженный неприятель... он непременно приказал Балашеву передать их лично Наполеону"... (В. и М.).

13) Рассказывали, что французов, и даже всех иностранцев, Растопчин выслал из Москвы, что между ними шпионы и агенты Наполеона; но рассказывали это преимущественно для того, чтобы передать остроумные слова, сказанные Растопчиным при их отправлении. Иностранцев отправляли на барке в Нижний, и Растопчин сказал им: „Rentrez en vous même, entrez dans la barque et n'en faites pas une barque de Charon". (В. и М. III, 176).

14) „После убийства герцога, даже самые пристрастные люди перестали видеть в нем героя. Si même ça a été un héros pour certains gens, — сказал виконт, обращаясь к Анне Павловне, — depuis l'assassinat du duc, il y a un martyr de plus dans le ciel, un héros de moins sur la terre. — Не успели еще Анна Павловна и другие улыбкой оценить этих слов виконта, как Пьер и т. д". (В. и М. I, 22—3).

15) „Это ни измена, ни подлость, ни глупость, это как при Ульме, это... Он как будто задумался, отыскивая выражение: — c'est... c'est du Mack. Nous sommes mackés, заключил он, чувствуя, что он сказал un mot, и свежее mot, такое mot, которое будет повторяться. Собранные до тех пор складки на лбу быстро распустились в знак удовольствия, и он, слегка улыбаясь, стал рассматривать свои ногти".

(В. и М.)

„Билибин любил разговор также, как он любил работу, только тогда, когда разговор мог быть изящно — остроумен. В обществе он постоянно выжидал случая сказать что нибудь замечательное и вступал в разговор не иначе, как при этих условиях. Разговор Билибина постоянно пересыпался оригинально — остроумными, законченными фразами, имеющими общий интерес. Эти фразы изготовлялись во внутренней лаборатории Билибина, как будто нарочно, портативного свойства, для того, чтобы ничтожные светские люди удобно могли запоминать их и переносить из гостиных в гостиные. И действительно, остроты Билибина разносились по венским салонам...

16) Сценка в трамвае.

Пассажир: „Извиняюсь, что задерживаю: деньги рассыпались по всему карману!“ Кондуктор: „Ничего, ничего (пауза). По всей вселенной, значит?“ Пасс.: „Да, ха-ха“.

Публика ожидает трамвая. Показывается вагон, который, однако, проходит мимо.

Кондуктор стоит на ступеньке и кричит: „Нельзя; трамвай больной, идет в парк! больной! и т. д. Кондуктор при этом улыбается, неоднократно повторяя слово „больной“.

17) Мой ученик Б. (ныне покойный), будучи в первом классе кадетского корпуса, писал на рождественских каникулах дневник. В этом дневнике он, между прочим, описал, как однажды они с братом возились на постели, причем постель, в конце концов, отодвинулась от стены; тогда один из братьев назвал образовавшуюся „дырку“ — „пропастью забвения“, и все время говорил, что сбросит другого в „пропасть забвения.“ Наигравшись вдоволь, они сели „сочинять“. (Оба брата „сочиняли“ рассказы, иллюстрируя их собственными рисунками).

18) „Из языка биржи.

Рыбинские бумаги — „рыбка“.

19) Путиловские — „путилов“

20) Бакинские — „баки“

(„День“. Фельетон О. Л. Д'ора. 7 августа 1916 г. № 215).

„Повисли перлы дождевые“.

21) „Снегу нет, следу нет“ (пословица).

(Ср. Потебня. Басня, пословица, поговорка. Харьков, 1914; стр. 104).

„Парус“ Лермонтова, „Моцарт и Сальери“ Пушкина и пр. и пр.

II.

В первой главе мною приведены случаи речевой деятельности, сводящиеся к образованию новых сочетаний речевых единиц между собой и речевых единиц с внеречевыми. Образованные новые сочетания относятся и к области звуков, и к морфологической стороне речи, и к построению предложения (синтаксис), и к смысловым элементам языка.

В примерах (1), (2), (3), (4) — результатом речевой деятельности является образование бессмысленных или непривычных для данного значения звуковых рядов; этим обстоятельством опре-

деляется новость сочетания. В некоторых из этих случаев „новым“ (по отношению к обыденной речи) являются размер и звуковые повторы. К (1), (2), (3), (4) могут быть отнесены примеры „илаяли“, „Бранделяс“ и др. из 1-го сборника по теории поэтического языка. Во многих из указанных примеров новым является самое сочетание звуков (невстречающееся в обиходном языке).

В случае (5) новым оказывается „особенное“ грассирование Bourienne.

В случае (6) новым моментом сочетания являются привходящие в обычный разговор смысловые и звуковые особенности, которые означены как „изящество выражений и интонаций“.

В случае (7) и (8) „новость“ заключается в придании русским словам необычных по месту ударений; в (9) и (10) — в придании русской речи иностранного (французского) акцента.

В (11) новым сочетанием является сочетание созвучных слов „contez“, „vicomte“, и дальше „vicomte“ и „conteur“.

В (14) новость сочетания заключается в построении предложения: симметричное расположение слов: un martyr — un héros, de plus — de moins, dans le ciel — sur la terre.

В (15) имеем новое морфологическое сочетание: от имени генерала Мака образована глагольная форма „mackés“.

В (13) — необычно соединены в одном предложении слова этимологически родственные и частью схожие по звукам („rentrez“, „entrez“), частью однозвучные (barque, barque de Charon); созвучность и этимологическое родство оттеняются смысловыми различиями („каламбур“?). (Сюда же можно было бы отнести такие каламбуры, как „до жида“ и „дожидаться“ в „Анне Карениной“, „богослов“ и „бог ослов“ и мн. др.). Новость сочетания заключается в крайне редко встречающемся и столь же редко замечаемом в обиходе сопоставлении разнозначных и одно — или подобнозвучных слов и словосочетаний.

В (16), (17), (18), (19), (20) — слова и словосочетания: „по всей вселенной“, „пропасть забвения“, „больной“, „перлы“, „рыбка“, „баки“ соединяются с совсем другими смысловыми комплексами, чем обычно, образуя таким образом новые семасиологические сочетания.

В примере (21) необычность (новость) сочетания сказывается: во 1) в необычном распределении ударных мест в предложении (— ᴗ — — ᴗ —); во 2) в необычном распределении гласных (е, у, е, е, у, е); в 3) в необычном распределении согласных (обе части предложения начинаются на среднеязычное „С б“; в 4) в распадении предложения на две равные части; в 5) в одинаковом завершении обоих частей (словом „нет“); в 6) в возможности сочетания с словами „снегу нет, следу нет“ новых сравнительно с обиходом и притом разнообразных смысловых комплексов. (То, что здесь сказано о примере (21) следует сравнить с тем, что говорит об этой пословице Потебня в книге „Из записок по теории словесности. Басня, пословица, поговорка“. Харьков, 1914, стр. 104; об'яснение этой пословицы, в связи с дальнейшим, очень определенно отделяет нашу точку зрения от точки зрения Потебни и его учеников).

О примерах под № 21, поскольку в них на лицо речевой момент, можно сказать с соответствующими изменениями то, что было сказано о предыдущих.

III.

Если мы условимся называть всякую речевую единицу — фонетическую, морфологическую, синтаксическую и семасиологическую — **глоссемой** (греч. „glossa“ — „язык, речь“), то во всех приведенных примерах будем иметь случаи **глоссемосочетания** (глоссемосложения).

Как я уже указывал, все приведенные примеры дают случаи новых речевых сочетаний, и, если мы будем понимать слово творчество в значении образование новых сочетаний, то во всех наших примерах мы должны констатировать наличие **творческого глоссемосочетания**.

Но все мои примеры имеют еще один признак, который и необходимо вскрыть; этот признак окончательно определит то явление, которое я иллюстрировал примерами в первой главе.

Дело в том, что во всех отмеченных мною случаях творческое глоссемосочетание (и самый процесс, и его результат) имеют для тех, кто образовывает данное новое сочетание (или его воспринимает) самостоятельную ценность, независимо от той практической цели, которую это глоссемосочетание могло бы осуществлять.

Деятельность творческого глоссемосочетания является в данных случаях самоцелью, и она (деятельность), как таковая, удовлетворяет тех, кто ее осуществляет. Сравните „удовольствие“ Кутузова, „радость“ Анны Павловны, удовольствие Билибина и пр.

Необходимо различать такие человеческие деятельности, которые представляются ценными сами по себе, от таких, которые преследуют посторонние себе цели и ценны, как средства для достижения этих целей.

Если деятельность первого рода мы назовем поэтической, то во всех приведенных мною случаях будем иметь примеры поэтического глоссемосочетания (как частный случай творческого глоссемосочетания).

Образуемое таким образом понятие поэтического глоссемосочетания или глоссемосложения (поэтического речевого творчества) покрывает все разновидности речевого материала. (Ср. с этим теорию поэтической речи Потебни и Овсянико-Куликовского).

Л. Якубинский.

О поэзии и заумном языке.

Случится ли тебе в заветный чудный миг
Открыть в душе, давно безмолвной,
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный, —
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

(*Лермонтов*).

Какие-то мысли без слов томятся в душе поэта и не могут высветлиться ни в образ, ни в понятие.

О если б без слов
Сказаться душой было можно. (*Фет*).

Без слов и в то же время в звуках, — ведь поэт говорит о них. И не в звуках музыки, не в том звуке, графическим изображением которого является нота, а в звуках речи, в тех звуках, из которых складываются не мелодии, а слова, так как перед нами признание и томление словотворцев перед созданием словесного произведения.

„Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален) и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (Пример: Го, оснег, Кайт и т. д.). Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по новому, и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия — прекрасна, но безобразно слово „Лилия“, захватанное и „изнасилованное“. Поэтому я называю лилию „еуы“, и первоначальная чистота восстановлена.

Стих дает бессознательно ряды гласных и согласных, эти ряды неприкосновенны. Лучше заменять слова другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки-мыки-кика) *)“.

*) А. Крученых. Декларация слова как таковою 1913 г.

На этом заумном языке писали или хотели писать „стихотворения". Например:

Дыр бул щыл
    Убещур.
                    (Крученых).

Или:

    Это-ли. Нет-ли.
Хвои шуят-шуят
Анна-Мария, Лиза-нет.
    Это-ли. Озеро-ли.

    Лулла, лолла, лалла-гу,
Лиза, лолла, лулла-ли,
Хвои шуят, шуят,
Ги-и-, Ги-и-у-у.

    Лес-ли,-озеро-ли.
Это-ли.
Эх, Анна, Мария, Лиза
Хей-тара.
Тере-дере-дере .   . Ху.
Холе-кулэ-нээ
    Озеро-ли. Лес-ли.
    Тио-и
        ви-и .   . у
                    (Гуро Трое стр. 73).

Эти стихи и вся теория заумного языка произвели большое впечатление, и даже были очередным литературным скандалом. Публика, которая считает себя обязанной следить за тем, чтобы искусство не потерпело какого-нибудь ущерба от руки художников, встретила эти стихи проклятиями, а критика, рассмотрев их с точки зрения науки и демократии, отвергла, скорбя о той дыре, о том Nihil, к которому пришла русская словесность. Говорили много и о шарлатанстве. Шум прошел, лишние ушли, критики уже написали свои фельетоны, и теперь пора сделать попытку разобраться в этом явлении.

Итак, несколько человек утверждают, что их эмоции могут быть лучше всего выражены особою звукоречью, часто не имеющей определенного значения и действующей вне этого значения, или помимо его, непосредственно на эмоции окружающих. Представляется вопрос оказывается ли этот способ проявлять свои эмоции особенностью

только этой кучки людей, или это — общее языковое явление, но еще не осознанное.

Прежде всего, мы встречаем явление подбора определенных звуков в стихотворениях, написанных на „общем“ языке понятий. Этим подбором поэт стремится увеличить суггестивность своих произведений, свидетельствуя тем самым, что сами звуки речи, как таковые, обладают особенной силой. Привожу мнение Вячеслава Иванова о звуковой стороне поэмы Пушкина „Цыгане“. — „Фонетика мелодического стихотворения обнаруживает как бы предпочтение гласного звука *У*, то глухого и задумчивого, уходящего в былое и минувшее, то колоритно-дикого, то знойного и узывно-унылого; смуглая окраска этого звука или выдвигается в рифме, или усиливается оттенками окружающих его гласных сочетаний и аллитерациями согласных; и вся эта живопись звуков, смутно и бессознательно почувствованная уже современниками Пушкина, могущественно способствовала установлению их мнения об особенной магической напевности нового творения, изумившей даже тех, которые еще так недавно были упоены соловьиными трелями и фонтанными лепетами и всею влажною музыкой песни о садах Бахчисарая *)“.

О „мрачности“ звука *у* и о радостности звука *а* писал Гринман в журнале „Голос и Речь“.

Свидетельства о мрачности звука *у* очень определенны в общем почти всем наблюдателям.

„Возможность такого эмоционального воздействия слова станет для нас более понятной, если мы вспомним тот факт, что одни звуки, например, гласные вызывают у нас впечатление, представление чего-то мрачного, угрюмого — таковы гласные *о* и, главным образом, *у*, при которых резонирующие полости рта усиливают низкие обертоны, — другие звуки вызывают в нас ощущение противоположного характера — более светлого, явного, открытого, таковы *и* и *э*, при которых резонирующими полостями усиливаются высокие обертоны (Журнал Министерства Народного Просвещения, 1900 г. февраль, стр. 166, 167 ст. Китермана „Эмоциональный смысл слова“).

Наблюдая такие же явления во французском языке, Grammont (Le vers français 1913 г.), пришел к заключению, что звуки вызывают каждый свои специфические эмоции, или круг определенных специфических эмоций. В книге К. Бальмонта „Поэзия как волшебство“ (М. 1916) указано много примеров такого подбора звуков, сделанного для достижения известных эмоций. Очевидно, этими эмоциями, в высокой степени, определяется ценность данных произведений. „Художественное произведение, пишет *Гете*, приводит нас в восторг и в восхищение именно той своей частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания. От этого и зависит могущественное действие художественно-прекрасного, а не от частей, которые мы можем анализировать в совершенстве“.

---

*) По звездам. Вячеслав Иванов, стр. 148.

Этим об'ясняется значение для поэта „ничтожных“ речей.

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.....

„Микобер опять усладил свой слух набором слов, конечно, смешным и ненужным, однакож, не ему одному свойственным. Я в продолжении моей жизни у многих примечал эту страсть к ненужным словам. Это род общего правила во всех торжественных случаях, и на нем основывается масса содержания всех формальных и судебных бумаг и тому подобных речей. Читая или произнося их, люди как будто особенно наслаждаются, когда попадут на ряд звучных слов, выражающих одно и то же понятие, как, например, „хочу, требую и желаю“ или „оставляю, завещаю и отказываю“ и т. д. Мы толкуем о трудностях языка, а сами подвергаем его пыткам (Диккенс „Давид Коперфильд“, том III).

В этом отрывке нас, конечно, интересует только наблюдение, сделанное Диккенсом, а не его отношение к нему. Романист был бы, вероятно, очень удивлен, узнав, что употребление ряда звучных слов, выражающих одно и то же понятие, было родом общего правила в ораторской речи не только в Англии, но и в античной Греции и Риме (см. статью Зелинского „Художественная проза и ее судьба“).

На факт вызывания эмоций звуковой и произносительной стороной слова указывает существование тех слов, которые Вундт назвал Lautbilder — звуковыми образами. Под этим именем Вундт об'единяет слова, выражающие не слуховое, а зрительное или иное какое представление, но так, что между этим представлением и подбором звуков звукообразного слова чувствуется какое-то соответствие; — примерами на немецком языке могут служить: timmeln torkeln; на русском, хотя бы слово к а р а к у л и.

Прежде об'ясняли такие слова тем, что, после исчезновения образного элемента в слове, значение слова примыкает непосредственно к звукам слов и сообщает, наконец, им свой чувственный тон *). Вундт же об'ясняет это явление, главным образом, тем, что при произнесении этих слов органы речи делают уподобительные жесты. Эта точка зрения очень хорошо вяжется с общим воззрением Вундта на язык; очевидно, он здесь пытается сблизить это явление

*) Любопытна попытка Ф. Ф. Зелинского дать другое об'яснение происхождению звуковых образов. „Как тилисну (ее) по горлу ножем“, говорит у Достоевского каторжник (Записки из Мерт. дома II глав. 4). Есть ли сходство между артикуляционным движением слова „тилиснуть“ и движением скользящаго по человеческому телу и врезывающегося в него ножа. Нѣт, но за то это артикуляционное движение как нельзя лучше соответствует тому положению лицевых мускулов, которое инстинктивно вызывается особым чувством нервной боли, испытываемой нами при представлении о скользящем по коже (а не вонзаемом в тело) ноже: губы судорожно вытягиваются, горло щемит, зубы стиснуты — только и есть возможность

с языком жестов, анализу которого он посвятил главу в своей Völkerspsychologie, но вряд ли это толкование об'ясняет все явление. Быть может, ниже приведенные отрывки могут несколько иначе осветить и этот вопрос. У нас есть литературные свидетельства, которые дают нам не только примеры звуковых образов, но и позволяют нам как бы присутствовать при их возникновении. Нам кажется, что звукообразные слова имеют своими ближайшими соседями „слова“ без образа и содержания, служащие для выражения чистых эмоций, т. е. такие слова, где ни о каких подражательных артикуляциях говорить не приходится, так как подражать нечему, а можно только говорить о связи звука — движения, сочувственно воспроизводимого в виде каких-то немых спазм органов речи слушателями, с эмоциями. Привожу примеры: „я стою и смотрю ей прямо в глаза, и в мозгу моем вдруг проносится имя, которое я никогда раньше не слыхал, имя, звучащее каким-то скользящим звуком. — Илаяли („Голод“ Кнута Гамсуна, 21 стр., изд. Шиповник„). Интересное соответствие этому слову есть в русской поэзии.

Своенравное прозванье
Дал я милой в ласку ей:
Безотчетное созданье
Детской нежности моей:
Чуждо явного значенья
Для меня оно символ
Чувств, которых выраженья
В языках я не нашел.

Баратынский.

Весьма характерное место есть и у В. Розанова (Уединенное, стр. 81) „Бранделясы“ (на процессе Бутурлина) — это хорошо. Главное, какой звук... есть что-то такое в звуке. Мне все более и более кажется, что все литераторы суть „Бранделясы“. В слове этом то хорошо, что оно ничего собою не выражает, ничего собою не обозначает. И вот, по этому качеству оно особенно и приложимо к литературе. „После эпохи Меровингов настала эпоха Бранделясов“, скажет будущий Иловайский; я думаю, это будет хорошо“.

Но слова нужны людям не только для того, чтобы ими выразить мысль и не только даже для того, чтобы словом заменить слово или сделать его именем, приурочив его к какому бы то ни было предмету: людям нужны слова и вне смысла. Так, Сатин („На Дне“ Макс.

произнести гласный И и языковые согласные Т., Л., С. при чем в выборе имени их, а не громких Д., Р., З. сказался и некоторый звукоподражательный элемент. Сообразно с этим, Зелинский определяет звуковые образы, как слова, артикуляция которых соответствует общей мимике лица, выражающей вызываемое ими чувство.

Ф. Зелинский. Статья „Вильгельм Вундт и психология языка: жесты и звуки“. Из жизни идей; том II, изд. 3-е (С.П.Б. 1911 г. стр. 185 — 186).

Любопытно сравнить также Lautbilder Вундта с тем, что Жуковский, разбирая басни Крылова, называл живописью в самых звуках.

В. А. Жуковский (собр. соч., томъ V, стр. 341: издание Глазунова).

Горького, действие первое), которому надоели все человеческие слова, говорит: „Сикамбр“ и вспоминает, что, когда он был машинистом, он любил разные слова. В последнем своем произведении М. Горький (В „людях“ Летопись 1916 года Март ст. II) снова возвращается к этому явлению.

— „Сочиняют ракалии... как по зубам бьют, а за что — нельзя понять. Гаврасий! А-на чорт он мне сдался Гаврасий этот? Умбракул“.

Странные слова, незнакомые имена назойливо запоминались, щекотали язык, хотелось ежеминутно повторять их — может быть, в звуках откроется смысл.

Валентин в очерках Гончарова „Слуги старого времени“ (том 12, изд. Маркса, стр. 170—177) наслаждается чтением непонятных для него стихов и любовно выписывает в тетрадь непонятные звучные слова, подбирая созвучные: „конституция и проституция“, „тлетворный и нерукотворный“, нумизмат и кастрат“, не желая даже узнать их значения, но подбирая их по созвучности, — так, как подбирают по цвету драгоценные камни или материи.

Гончаров сумел даже обобщить наблюдаемое им явление. „Я видел, говорит он, как простые люди зачитываются до слез священных книг на славянском языке, ничего не понимая или понимая только „иные слова“, как мой Валентин. Помню, как матросы на корабле слушали такую книгу, не шевелясь, по целым часам, глядя в рот чтецу, лишь бы он читал звонко и с чувством. (Гончаров, том 12, изд. Маркса, стр. 169—177).

„Еще показательнее — прямо патологический успех сочетаний слов, вырванных из забытого контекста, лишившихся первоначального, да и вообще какого-либо, значения, вроде пресловутого вопроса: Et ta soeur. Подобные эпидемические словесные навыки, созданные притягательными чарами совершенной бессмыслицы, носят название „des scies“.

Приведенный отрывок взят мной из газеты „Современное Слово“, (27 августа 1913 г., корреспонденция из Парижа о жанровом театре) и говорит о повальном увлечении бессмысленными песенками, пережитом Парижем в то лето. Преемником ему явилось увлечение „негритянскими“ песенками, почти совершенно бессмысленными. В „Голоде“ Кнута Гамсуна, автор в состоянии бреда изобретает слово „кубоа“ и любуется тем, что оно текучее, не имеющее определенного значения. „Я сам изобрел, говорит он — это слово; я имею полное право придавать ему то значение, которое мне заблагорассудится: я еще сам не знаю, что оно значит“. („Голод“ стр. 77—78).

Князь Вяземский пишет, что в детстве он любил читать каталоги винных погребов, любуясь звучными названиями. Особенно нравилось ему название одного сорта вина Lacrima Cristi; эти звуки ласкали его поэтическую душу. И, вообще, от многих прежних поэтов узнаем об их отзывчивости на звуковой состав слов, вызывающих в них известное настроение и даже известное понимание этих слов, независимо от их об'ективного значения. (И. Бодуэн-де-Куртенэ. „Отклики“, приложение к газ. „День“, № 7, 20 февраля 1914). Но эта особенность

не является привиллегией одних поэтов. Упиваться звуками, вне смысла, и даже пьянеть от них может и не поэт. Вот, например, как описывал В. Короленко один из уроков немецкого языка в Ровенской гимназии. „Dem-gelb-rothen Pa-pa-ga-a-ai-en, сказал Лотоцкий вра стяжку. Итак, Именительный—Der gelb-rothe Papagai. Родительный—des gelb-rothen-Pá-pa-gá-ai-en. В голосе Лотоцкого появились какие то особенные пыгающие нотки. Он начинал скандовать, видимо наслаждаясь певручестью ритма. При дательном падеже к голосу учителя тихо, вкрадчиво, одобрительно присоединилось певучее рокотание всего класса: Dem gelb-ro-then Pa-pa-ga-a-ai-en. В лице Лотоцкого появилось выражение, напоминающее кота, когда у него щекочут за ухом. Голова его закидывалась назад, большой нос нацеливался в потолок, а тонкий широкий рот раскрывался, как у сладостно-квакающей лягушки. Множественное число проходило уже среди скандующего грома, это была настоящая оргия скандовки. Несколько десятков голосов разрубали желто-красного попугая на части, кидали его в воздух, растягивали, качали, подымали на самые высокие ноты и опускали на самые низкие... Голоса Лотоцкого давно уже не было слышно, голова его запрокинулась на спинку учительского кресла, и только белая рука с ослепительной манжетой отбивала в воздухе такт карандашем, который он держал в двух пальцах. Класс бесновался, ученики передразнивали учителя, как и он запрокидывали головы, кривляясь, раскачиваясь, гримасничая... И вдруг... Едва, как отрезанный, затих последний слог последнего падежа, в классе, точно по волшебству, новая перемена. На кафедре опять сидит учитель, вытянутый, строгий, черный, и его блестящие глаза, как молнии, пробегают вдоль скамей. Ученики окаменели... И опять несколько уроков проходило среди остолбенелого „порядка“, пока Лотоцкий не натыкался на желто-красного попугая или иное гипнотизирующее слово. Ученики по какому то инстинкту выработали целую систему, незаметно загонявшую преподавателя к таким словам“. (Короленко. История моего современника. Собр. соч. изд. Маркса т. VII стр. 1551). Я не считаю приведенный пример чем-то исключительным. Предлагаю сопоставить его со знаменитыми стихами из латинских исключений, которые составляют, уже много столетий, достопримечательность классической школы. Вот что пишет о них Ф. Ф. Зелинский. Само собой, я не думаю провести здесь параллель между многоуважаемым профессором и учителем Лотоцким. Ф. Зелинский пишет: „Я сам пользовался ими (стихами), когда был преподавателем в первом классе; помню, как вычурные сочетания мудреных слов и потешные рифмы вызывали здоровый детский смех моих учеников, особенно когда я заставлял их, к концу урока, хором повторять рифмованные правила; а так как я признавал здоровый юмор очень полезным „виткулом“ (так говорят врачи) при преподавании в младших классах, то эти финалы у них обращались в своего рода веселую игру. (Ф. Ф. Зелинский „Из жизни идей“ стр. 31). К сожалению, Ф. Ф. Зелинский ничего не говорит нам о своих переживаниях при произнесении этих „вычурных сочетаний слов“. Слова „металл“

и „жупел“, помимо своего значения, по самому звуку, казались страшными купчихе в комедии Островского. Бабы в рассказе Чехова „Мужики“ плакали в церкви при произнесении священником слов „аще“ и „дондеже“; в выборе именно этих слов, как сигнала для начала плача, могла сказаться только их звуковая сторона. Джемс Селли (Очерки по психологии детей) приводит много интересных примеров „заумных речей у детей“. Из экономии места не привожу их, считая более интересными для русского читателя стихотворные — игровые присказки наших детей, — факт интересный по своему массовому характеру, а также потому, что присказки эти сохраняются в устной передаче, переходят из местности в местность и, вообще, представляют собою полную аналогию с литературными произведениями. Привожу примеры:

Перо (название игры)
Перо
Уго
Теро
Пято
Сото
Иво
Сиво
Дуб
Крест
(Вятской губернии).
Первинчики
Другинчики
На Божьей Русе
На поповой полосе
Црело грело
Осиново полено
Чивиль доска
Дара-шепешка
Топча-пончa
Пиневиче
Вылез.
Русь кнесь
(Вятской губ.).

Бубикони.
Ни чем гони
Златом-литом
Под полетом
Черный палец
Выйди за печь
Рус-квас
Шишел вышел
Вон пошел.
(Владимирской губернии).
Пера, ера
Чуха луха
Пяти соти
Сиви или
Пень.
(Тульской губ.).

Цитирую по книге „Детские игры преимущественно русские“ Е. А. Покровский. Москва. 1887 г., стр. 54, 55, 56.

Обращаю внимание на отрывок из „Детства“ М. Горького (длинный и поэтому неудобный для непосредственной цитировки), где пока-

зано, как в памяти мальчика стихотворение существовало одновременно в двух видах: в виде слов и в виде того, что я бы назвал звуковыми пятнами. Стихи говорили:

Большая дорога, прямая дорога
Простора не мало берешь ты у Бога.
Тебя не ровняли топор и лопата,
Мягка ты копыту и пылью богата.

Привожу его воспроизведение:

Дорога, двурога, творог, недотрога
Копыта, попыто, корыто...

При этом, мальчику очень нравилось, когда заколдованные стихи лишались всякого смысла. Бессознательно для себя он одновременно помнил и подлинные стихи (Детство, стр. 223—224).

Ср. статью Ф. Батюшкова „В борьбе со словом". Журнал Министерства Народного Просвещения 1900 г., февраль.

Заклинания всего мира часто пишутся на таких языках, так, например, известная у древних греков в качестве филактериев „ta'Ephecia grammata" (магические письмена на короне, поясе и пьедестале Дианы Ефесской, состояли из загадочных слов (aenigmato des): askion, kataskon; siz, tetras, damna; menein, aesia (ср. Климент Алек. Stromata lib. V cah VIII, цитата по Коновалову, 191).

Приведенные факты заставляют думать, что „заумный язык" существует; и существует, конечно, не только в чистом своем виде, то-есть как какие-то бессмысленные речения, но, главным образом, в скрытом состоянии так, как существовала рифма в античном стихе— живой, но не осознанной.

Многое мешает заумному языку появиться явно: „Кубоа" родится редко. Но мне кажется, что часто и стихи являются в душе поэта в виде звуковых пятен, не вылившихся в слово. Пятно то приближается, то удаляется и, наконец, высветляется, совпадая с созвучным словом. Поэт не решается сказать „заумное слово"; обыкновенно, заумность прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого, заставляющего самих поэтов признаться, что они сами не понимают содержания своих стихов. Мы имеем такие признания от Кальдерона, Байрона, Блока. Мы должны верить Сюлли Прюдому, что настоящих его стихов никто не читал. Жалобы поэтов на муки слова нужно понимать, как показатель борьбы со словом: поэты жалуются не на невозможность передать словами понятия или образы, а на непередаваемость словами чувствований и душевных переживаний. И, недаром, поэты жалуются, что они не могут передать словами *звуки*; — словом ледяным — родник простых и сладких звуков полный. По всей вероятности, дело происходит так же, как при подбирании рифм. У Салтыкова-Щедрина, человека в поэзии мало ком-

петентного, но вообще, несомненно, наблюдательного, молодой поэт, подбирая рифму к слову образ, нашел только одно слово „нобраз“.

„Нобраз“ не подошел и стал навязчивой идеей поэта, но, при малейшей же возможности дать ему какую-нибудь значимость, он, несомненно, попал бы в стихи и выглядел бы не хуже многих других слов. Некоторое указание на то, что слова подбираются в стихотворении не по смыслу и не по ритму, а по звуку, могут дать японские танки. Там в стихотворение, обыкновенно в начало его, вставляется слово, отношения к содержанию не имеющее, но созвучное с „главным“ словом стихотворения. Например, в начале русского стихотворения о луне можно было бы вставить по этому принципу слово лоно. Это указывает на то, что в стихах слова подбираются так: омоним заменяется омонимом для выражения внутренней, до этого данной, звукоречи, а не синоним синонимом для выражения оттенков понятия. Так, может быть, можно понять и те признания поэтов, в которых они говорят о том, что стихи появляются (Шиллер) или зреют у них в душе в виде музыки. Я думаю, что поэты здесь сделались жертвами неимения точной терминологии. Слова, обозначающего внутреннюю звукоречь, нет, и когда хочется сказать о ней, то подвертывается слово музыка, как обозначение каких то звуков, которые не слова; в данном случае еще не слова, так как они в конце концов выливаются словообразно. Из современных поэтов об этом писал О. Мандельштам.

Останься пеной Афродита
И слово в музыку вернись.

Восприятия стихотворения, обыкновенно, тоже сводятся к восприятию его звукового пра-образа. Всем известно как глухо мы воспринимаем содержание самых, казалось бы, понятных стихов; на этой почве иногда происходят очень показательные случаи. Например, в одном из изданий Пушкина было напечатано вместо „Завешан был тенистый вход“, „Завешан брег тенистых вод“ (причиной была неразборчивость рукописи) получилась полная бессмыслица, но она спокойно, неузнанная и непризнанная, переходила из издания в издание и была найдена только исследователем рукописей. Причина та, что в этом отрывке при искажении смысла не был искажен звук.

Как мы уже заметили, „заумный язык“ редко является в своем чистом виде. Но есть и исключения. Таким исключением является заумный язык у мистических сектантов. Здесь делу способствовало то, что сектанты отожествили заумный язык с глоссолалией — с тем даром говорить на иностранных языках, который, по словам „деяний св. апостолов“, получили они в день Пятидесятницы *). Благодаря

*) „Глоссы“ — языки звучали на церковных собраниях апостольских времен. Апостол Павел (I послание к Кор., гл. 14) говорит о проповедниках „на языках“, что никто не понимает их, что их речь является невразумительной (об этом же писал Ириний Лионский. Д. А. Коновалов. Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве стр. 175).

этому, заумного языка не стыдились, им гордились и даже записывали его образцы. Таких образцов приведено очень много в прекрасной книге Д. Г. Коновалова „Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве“ (Сергиев Посад 1908 стр. 159—193), где вопрос о глоссах разработан в смысле сопоставления образцов таких проявлений религиозного экстаза исчерпывающим образом. Явление языкоговорения чрезвычайно распространено, и можно сказать, что для мистических сект оно всемирно. Привожу примеры (из книги Д. Г. Коновалова). Сергей Осипов, хлыст XVIII столетия, говорил:

Рентре фенте ренте финтри фунт
Нодар мисеитрант похонтрофин.

Привожу первые строки записи языкоговорения его современника Варлаама Шишкова.

Насонтос ресонтос фурр лис
Натруфутру натри сифун
. . . .

Интересно сопоставить эти звуки с записями языкоговорения секты Ирвигиан, возникшей в Шотландии около 1830 года.

Hippa gerosto hippo boorus senote
Foorime corin haoro tauto noostin
Noorastin niparos hipanus bantos bourin
O Piritus eleiastimo halimungitus dan tila
Nampoutne farime oristus en ramnos
. . . .
. . . .

Сектантка, произносившая эти слова, была убеждена в том, что это язык жителей одного острова на юге Тихого океана.

Такие же явления наблюдались в последнее время в Христиании.

Вот пример глоссолалии немца пастора Paul; у него дар языков явился как исполнение его горячего желания (он видел случаи говорения на языке и почувствовал непреодолимое желание овладеть этим даром).

В ночь с 15 на 16 сентября 1907 г., в его голосовом и речевом аппарате появились непроизвольные движения, за которыми последовали звуки. Paul записал их; привожу одну из строчек:

Schua ea, shua ea
O tshi biro ti ra dea
akki lungo tori fungo
u li baru ti u iungo
lauslu bungo tu tu

В наслаждении ничего не значущим „заумным словом“, несомненно, важна произносительная сторона речи. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается бо̀льшая часть наслаждения, приносимого поэзией. (См. статью Кинермана Жур. Мин. Нар. Просв. 1900, февр.) Юрии Озаровской в своей книге „Музыка живого слова“ отметил, что тембр речи зависит от мимики; и, идя несколько дальше его и применяя к его замечанию положение Джемса, что каждая эмоция является как результат какого нибудь телесного состояния (замирание сердца—причина страха, а слезы—причина эмоции печали) можно было бы сказать, что впечатление, которое производит на нас тембр речи, об'ясняется тем, что, слыша его, мы воспроизводим мимику говорящего и поэтому переживаем его эмоции. Ѳ. Зелинский, в уже цитированном нами отрывке, отметил значение воспроизведения мимики говорящего при восприятии Lautbilder (тилиснуть).

Известны факты, свидетельствующие о том, что, при восприятии чужой речи или даже вообще при каких бы то ни было речевых представлениях, мы беззвучно воспроизводим своими органами речи движения, необходимые для произнесения данного звука. Возможно, что эти движения и находятся в какой то, еще не исследованной, но тесной связи с эмоциями, вызываемыми звуками речи, в частности, „заумным языком“. Интересно отметить, что у сектантов явление языкоговорения начинается с беззвучных непроизвольных движений речевого аппарата.

Я думаю, что можно удовольствоваться приведенными примерами. Но привожу еще один (отысканный мною в книге Мельникова-Печерского „На горах“ том 3, стр. 132); этот пример глоссолалии интересен тем, что он доказывает близкое родство детских песенок с образцами языкоговорения сектантов. Начинается от детской песни и кончается „заумным распевцем“:

Тень, тень, потетень
Выше города плетень
Садись галка на плетень.
Галки хохлушки
Спасенные души
Воробьи пророки
Шли по дороге
Нашли они книгу
Что в той книге.

Текст сектантов
А писано тамо
„Савитрай само
Капиласта гандря
Сункадра нуруша
Маи я дива луча.

Текст продолжения песни у детей.
Зюзюка, зюзюка
Куда нам катиться
Вдоль по дорожке.

Во всех этих образцах общее одно: эти звуки хотят быть речью. Авторы их так и считают их каким-то чужим языком: полинезийским, индейским, латинским, французским и, чаще всего — иерусалимским. Интересно, что и футуристы-авторы заумных стихотворений — уверяли, что они постигли все языки в одну минуту и даже пытались писать по-еврейски. Мне кажется, что в этом была доля искренности, и что они, секундами, сами верили, что из-под их пера выльются чудесно-познанные слова чужого языка.

Так или не так, но одно несомненно: заумная звукоречь хочет быть языком.

Но в какой степени этому явлению можно присвоить название языка. Это, конечно, зависит от определения, которое мы дадим понятию слова. Если мы впишем, как требование для слова, как такового, то, что оно должно служить для обозначения понятия, вообще, быть значимым, то, конечно, „заумный язык“ отпадает, как что-то внешнее относительно языка. Но отпадает не он один; приведенные факты заставляют подумать, имеют ли и в неявно — заумной, а просто в поэтической речи слова всегда значение, или это только мнение — фикция и результат нашей невнимательности. Во всяком случае, и изгнав заумный язык из речи, мы не изгоняем еще его, тем самым, и из поэзии. И сейчас поэзия создается и, главное, воспринимается не только в слове — понятии. Привожу любопытный отрывок из статьи К. Чуковского о русских футуристах, дело идет о стихотворении В. Хлебникова:

Бобэоби пелись губы
Вэоеми пелись взоры и т. д.

„Ведь оно написано размером „Гайаваты“, „Калевалы“. Если нам так сладко читать у Лонгфелло:

Шли Чоктосы и Команчи
Шли Шошоны и Омоги
Шли Гуроны и Мендэны
Делавэры и Мочоки.

(перев. Ив. Бунина).

то почему мы смеемся над Бобэобами и Вэоемами? Чем Чоктосы лучше Бобэоби. Ведь и там, и здесь гурманское смакование экзотических, чуждо звучащих слов. Для русского уха бобэоби так же „заумны“ как и чоктосы — шошоны, как и „гзи-гзи-гзэи“ И когда Пушкин писал:

От Рущука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи,

разве он не услаждается той же чарующей инструментовкой заумно-звучащих слов?“ (Шиповник, 144 ст. кн. 22. Опыт хрестоматии образцов фут. поэзии. К. Чуковский). Возможно даже, что слово

является приемышем поэзии. — Таково, например, мнение А. Н. Веселовского. И кажется уже ясным, что нельзя назвать ни поэзию явлением языка, ни язык — явлением поэзии.

Другой вопрос: будут ли когда-нибудь писаться на „заумном языке“ истинно художественные произведения, будет ли это когда-нибудь особым, признанным всеми, видом литературы. Кто знает? Тогда это будет продолжением дифференциации форм искусства. Можно сказать одно, многие явления литературы имели такую судьбу, многие из них появлялись впервые в творениях экстатиков; так, например, явно проявилась рифма в возвещениях Игнатия Богоносца.

choris ton episkaton meden noeite
ten sarka nmono suaon, oe on tereite
ten enosen agapate
tous merisms pheunete
mimetai ginesthe Jesou Christou
Os kai autos tou Patros autou.

Религиозный экстаз уже предвещал о появлении новых форм. История литературы состоит в том, что поэты канонизируют и вводят в нее те новые формы, которые уже давно были достоянием общего поэтического языкового мышления.

Д. Г. Коновалов указывает на все возрастающее в последние годы количество проявлений глоссолалии (стр. 187). В это же время заумные песни владели Парижем. Но всего показательнее увлечение символистов звуковой стороной слова (работы Андрея Белого, Вячеслава Иванова, статьи Бальмонта), которое почти совпало по времени с выступлениями футуристов, еще более остро поставивших вопрос. И, может быть, когда-нибудь исполнится пророчество Ю. Славацкого, сказавшего: „Настанет время, когда поэтов в стихах будут интересовать только звуки“.

Виктор Шкловский.

По поводу „звуковыхъ жестовъ“ японскаго языка.

Выраженіе „звуковой жест“ требует пояснения. Под ним отнюдь не надо понимать жеста, сопровождаемого звуком, каким, например, является хлопанье дверью, топанье ногой об пол, скрежет зубовный и пр. пр. Слово „жест“ употреблено в этом выражении условно — имеются в виду не жесты, а элементы устной речи, (слова или части слов), роль которых в языке походит на роль жеста. Остановимся, потому, сначала на выяснении роли жеста и некоторых других аксессуаров речи.

В состав значения каждого слова (как и каждого предложения) входит нечто постоянное, определимое без представления какого-нибудь единичного произношения данного слова (или данного предложения). Это и есть то значение, которое должно приводиться в толковых словарях и грамматиках, значение, связанное с составом слова из звуков (включая сюда и определенное место ударения). Это то значение, которое заставляет говорить о тожестве слов в разных предложениях (ему соответствует и тожество звукового состава); например, мы видим одно и то же слово „слуга“ в таких выражениях, как „старый слуга“ и „ваш покорный слуга“, видим одинаковую пару слов: „я“ + „тебя“ и тогда, когда на вопрос „кто кого обыграл?“ отвечают „я тебя“, и тогда, когда кто-нибудь из взрослых, грозя ребенку пальцем (или только интонацией), произносит „я тебя!“. Слово, определяемое с фонетической стороны сочетанием звуков $a + b + c$ (с определенным местом ударения), а со стороны значения понятием **A**, всюду равно самому себе (т. е. имеет и $a + b + c$, и **A**), но, в одном случае, значит $\mathbf{A} + \mathbf{X}$, в другом $\mathbf{A} + \mathbf{Y}$.

В сочетание слов испанцы ревнивы еще нет мысли о том, что испанцы — ревнивы, покуда эти слова не произнесены с соответствующей интонацией; а если произнести с интонацией другого сорта — получится вопрос „испанцы ревнивы?“, в который можно еще вложить большее или меньшее сомнение.

Чем же прецизируются понятия, равные вышеуказанному значению слова, в каждом из отдельных случаев, когда употребляется данное слово? Что прибавляет к данному понятию новые, только для данного случая нужные, признаки? — Многое, и во-первых, контекст (понимая его в самом широком смысле). „Это поймет только тот, кто знает в чем дело“, говорит комический педант в одном старом водевиле, заканчивая длинную свою тираду; но в сущности все, что мы

говорим, нуждается в слушателе, понимающем „в чем дело“. Если бы все, что мы желаем высказать, заключалось бы в формальных значениях употребленных нами слов, нам нужно было бы употреблять для высказывания каждой отдельной мысли гораздо более слов, чем это делается в действительности. Мы говорим только необходимыми намеками; раз они вызывают в слушателе нужную нам мысль, цель достигается; и говорить иначе было бы безрассудной расточительностью.

Во-вторых, значение слов дополняется разнообразными видоизменениями звуковой стороны, куда входит, главным образом, мелодия голосового тона (а кроме нее еще темп речи, различные степени силы звука, разные оттенки в звукопроизводных работах отдельных органов, например, вялая или энергичная их деятельность и пр. и пр.), и, наконец, — жестами.

Не надо думать, что эти стороны речевого процесса есть нечто не подлежащее ведению лингвистики, т. е. науки о языке. Только, разумеется, рассмотрение этих фактов (мелодизации, жестов и прочих аксессуаров речи) составляет особый самостоятельный отдел лингвистики; между прочим, это тот отдел, которым лингвистика соприкасается с теорией драматического искусства.

При этом, надо иметь в виду, что в разных языках имеется различное использование интонаций и жестов. Наиболее резким примером отличия от роли мелодизации в русской речи является так называемое м у з ы к а л ь н о е у д а р е н и е, имеющееся, например, в китайском, японском, а также сербском, литовском латышском, шведском, норвежском и других языках. Под этим термином понимается наличие в фонетическом составе слова определенной мелодии, связанной со значением слова так же, как и определенный порядок составляющих данное слово звуков. Например, в русском с т о л носителями значения являются звуки с+т+о+л, произносимые (или слышимые) в данном порядке, а в китайском **ма** „лошадь“ носителем значения является, помимо звуков **м**+**а**, еще определенная мелодия голосового тона. Русское с т о л остается одним и тем же словом, с какой бы интонацией мы ни произнесли его (с повышением, или с падением тона внутри гласного, или последовательно и с тем, и с другим), но если в китайском **ма** одну интонацию заменить другой, то получится уже не „лошадь“, а „конопля“, если же употребить еще новые сорта интонаций, получится „мать“ или же „ругаться“. Таким образом, мелодизация захватывает в китайском более обширную область, чем в русском, являясь не только привеском к постоянному фонетическому представлению слова, но и входя в состав последнего.

Да и помимо таких исключительных случаев, есть масса фактов, говорящих о различной роли мелодизации в разных языках. Так, например, нас, русских, иностранцы часто узнают по привычным для нас интонациям фраз; при этом говорят, что русские „поют“ в разговоре. Это значит, что повышения и падения высоты голосового тона у нас более значительны и более часты, чем, например, в такой сравнительно монотонной речи, как английская.

А в языке бутукутов, живущих в Южной Америке, своеобразная певучесть речи еще резче бросается в ухо. И, при том, надо заметить, свойственная их фразе мелодия не обладает той обязательностью, как музыкальное ударение в китайском. Те из туземцев, кто привык говорить по португальски, легко ее утрачивают [1]). Подобные же факты часто наблюдаются и у нас: люди говорящие на иностранном языке, при наличии, конечно, подражательных способностей (и обыкновенно еще музыкальные), усваивают себе не только звуки, словарь и грамматику чужого языка, но и присущую ему мелодизацию (некоторые делают это даже вполне сознательно). И это—почти необходимое условие для того, чтобы иностранцы признали такого в совершенстве усвоившего их язык, человека за своего. Да наконец, и в передразниваниях иностранного или инородческого произношения не малую роль играет подражание чужим мелодизациям, — взять хотя бы рассказчиков еврейских анекдотов.

Точно так же роль жеста в различных языках колеблется между, почти исключительно эмоциональной, функцией жеста, с одной стороны, и знаменательной — с другой. Последняя — знаменательная функция жеста имеется в изобилии у диких народов, выражающих жестом то, что мы выразили бы словом. Наоборот, у европейских народов преобладает эмоциональная роль жеста. И, разумеется, как при той, так и при другой, у разных племен „словарь“ жестов может быть различен. О том, что знаменательные жесты могут различаться, говорить излишне; достаточно указать, например, что в Японии, говоря о себе, указывают не на грудь, как у нас, а на нос. Различие же эмоциональной функции жестов явствует из того, что одни нации употребляют жестов больше (итальянцы), другие меньше (англичане).

Как ни различны, однако, функции мелодизации и жестов в различных языках, значительную часть этих функций можно противополагать функциям звукового состава слов. И критерием для этого противоположения можно считать: с одной стороны, символичность данного способа выражения (т. е. его условность, без предварительного знания которой этот способ выражения не будет понят), и, с другой стороны — наличие естественной связи между данным способом выражения и его значением. Выражение понятия „стола“, через комплекс звуков с+т+о+л, принадлежит к чисто символическим способам выражения, так как из представления стола никак нельзя сделать заключения о с+т+о+л. Точно так же китайское обозначение „лошади“ через м+а+определенная интонация—выражение чисто символическое. Символическими являются, конечно, жесты азбуки глухонемых, потайные жесты людей темных профессий и пр. и пр. К способам же выражения второго сорта принадлежат, во-первых, те интонации и те жесты, которыми выражаются эмоции, напр., гнев, восторг и пр.

---

[1]) Основываюсь на сообщении исследователя языка и быта южно-американских индейцев Г. Г. Манизера.

Сюда могут быть также причислены жесты, копирующие предметы или действия. Они, ведь, тоже имеют претензию „быть естественно понятными". Только надо иметь в виду, что и в понимаемости этого сорта способов выражения, может большую роль играть условность. Можно назвать их, потому, не просто естественными, а потенциально-естественными.

Ведь, если мы знаем, что данный внеязыковый факт выражается определенной интонацией или определенным жестом, то можно объяснять происхождение этого нашего знания просто из того, что мы всегда или часто наблюдали эту эмоцию в сопровождении данной речевой интонации или данного жеста. И мы заучили, следовательно, эту связь точно так же, как мы заучили связь между звукосочетанием с + т + о + л и представлением стола на основании того, что это звукосочетание всегда употреблялось при наличии мысли о столе у говорящего. Кроме изучения языка, происходило, значит, и изучение нравов, и оба они служат средствами догадываться о чужой психике. Орудием изучения языка является подражание, но ведь и в области эмоциональных жестов оно имеет место: ребенок, например, в выражении недовольства и гнева подражает тому, что при подобных эмоциях делают его родители.

И, тем не менее, у тех интонаций и жестов, которые я назвал потенциально-естественными, есть нечто отличное от чисто-условных выражений; практика и привычка к ним узаконяют их, но они могут появиться у данного индивидуума и не как следствие подражания; пускай фактически это осуществляется только в редких случаях и даже только для некоторых, наименее зависящих от условности речевых интонаций и жестов. Однако, и те, которые фактически восходят к подражанию, имеют с ними нечто общее: они усваиваются и более легко, чем чисто-условные выражения [1]). А это основывается, видимо, на существовании естественной связи между выражаемым и данным его выражением, той связи, которая, пожалуй, не будь фактора подражания, и сама бы создала у отдельных индивидуумов интонации и жесты, тожественные или сходные с общераспространенными.

Те психологические и физиологические процессы, которыми обусловливаются данные связи, видимо, в значительной степени, одинаковы у всех людей; этим и обясняется сходство эмоциональных интонаций и жестов у разных народов, не имеющих ничего похожего в чисто-условных способах выражения.

Как видно из сказанного, в большей части европейских языков, напр. русском, немецком, французском и английском, в качестве условных способов выражения, используются, главным образом, сочетания звуков; интонация же и жест носят потенциально-естественный характер [2]). Условимся считать (конечно, вполне суб'ективно) такое

---

[1]) Эмоциональные интонации понимаются даже животными.

[2]) Функция потенциально-естественных интонаций не ограничивается выражением эмоций; они могут иметь также синтаксическое значение, например, при выражении вопроса. Иногда роль их вполне совпадает с ролью чисто условных способов

положение дела нормальным. В китайском, с его ударением, будет одно уклонение от этой нормы, в языкѣ дикарей, изобилующем условными жестами, — другое.

Нас занимает вопрос, не существует ли уклонения от этой нормы в другую сторону. Нет ли звукосочетаний (соединений определенных гласных и согласных в известном порядке) роль которых аналогична роли жестов потенциально-естественных, имеющих претензию на обще-понимаемость (в том числе, и жестов, копирующих факты внешнего мира). Если таковые звукосочетания имеются, мы и назовем их, в виду этой аналогии, „звуковыми жестами".

Пускай их аналогия с настоящими жестами будет неполной, пускай в них еще бо́льшая роль принадлежит условности, все-таки в известных звукосочетаниях (словах или частях слов) мы находим следующие признаки: возможность самостоятельного зарождения в душах отдельных индивидуумов тожественных или сходных комплексов с тожественными или сходными значениями, обусловленную этим легкость усвоения значений этих комплексов (по сравнению с усвоением чисто-условных выражений) и, наконец, некоторое сходство между такими комплексами в разных языках.

Прежде всего, нужно, конечно, упомянуть о звукоподражаниях служащих в мире фонетическом аналогией для жестов, копирующих, предметы и действия. К ним принадлежат, например, русския слова (или части слов в словах): таратор-ить, чирик-ать, пилик-ать, чмокать, бум-бум и т. д.

Но факты, наблюдаемые в отдельных языках, говорят, что и кроме звукоподражаний имеются комплексы, третируемые языковым мышлением одинаково со звукоподражательными (что явствует, между прочим, из одинаковой морфологической структуры и одинакового синтаксического употребления тех и других). Потому, следовательно, их и рассматривать надо вместе — независимо от того, что эти „другие" комплексы выражают уже не слуховые, а какие-либо иные впечатления.

Особенно многочисленны и особенно выпукло выделяются из прочих категорий слов такие (звукоподражательные и незвукоподражательные) комплексы в японском языке, рассмотрением фактов которого мы и ограничимся в настоящей заметке. Слова, относящиеся сюда, именуются обыкновенно ономатопоэтическими или ономатопичными, а также описательными, подражательными, изобразительными. Формальная характеристика этого класса (состоящего из нескольких видов) не только отрицательная, т. е. не исчерпывается, например, отсутствием флексий, обычного склонения или

выражения. Так, вопрос может выражаться в русском или частицей **ли**, или интонацией (есть, конечно, и другие способы: определенный порядок слов, специально вопросительные слова—когда, где, кто и т. д.), напр. в ты там был ли? и в ты там был? Ведь об'ективным признаком потенциально-естественных способов выражения приходится считать их приблизительную однородность в разных языках: вопросительная интонация улавливается иностранцем, частица же **ли** ничего не говорит ему.

спряжения. Наоборот, есть определенный рецепт производства осложненных форм от таких слов: Суффикс —*то* служит для образования от них наречий, а различные формы глагола суру („делать"), присоединяющиеся к ним также в качестве суффиксов, дают глаголы с полным спряжением (сравни *-ать*, *-аю* в наших чирик-ать, пилик-ать — чирик-аю, пилик-аю). Но в особый формальный класс „ономатопоэтики" выделяются не на основании этих суффиксаций (употребляемых и после других комплексов).

Главной характерной чертой отдельных видов „ономатопоэтического" класса слов служит их фонетическая форма.

Наиболее многочисленный вид состоит обычно из удвоенного двусложного сочетания, в котором каждый слог состоит из согласного + гласного, с определенным местом музыкального ударения (оно различно, в зависимости от говора, в токиоском это—первый слог из четырех). Таковы, например, горогоро о грохоте, громе; савасава о свисте ветра; гасагаса о шорохе, напр, бумаги; пикапика о сверкании, о молнии; питипити (читай с мягким **т**, как в русском перед **и**) о всплеске рыбы; бурубуру о дрожании; дзарадзара (или дзаразара) о жестком, шаршавом; пирипири о мелких уколах, о впечатлении, получаемом, когда кожу или рану щипет едкий состав; пэрапэра о чем нибудь быстром, беглом; тёротёро (читай тё, как по русски, напр. в тётя) о течении ручья, о походке ребенка; тёкотёко о проворных шагах или частых перерывах чего-либо во времени; буцубуцу о кипении, бурчании, ворчании; гатагата о стучащем или гремящем шуме; хёрохёро (читай хё по русски); нияния о гримасах, кривляньи; барабара о каплях дождя, бэтабэта о впечатлении клейкого. Иногда, вместо двух слогов, повторяется один долгий слог, т. е. слог с протяжной гласной, или слог с дифтонгом (в том числе, с соединением гласного с носовым согласным, что в японском языковом мышлении занимает такое же место, как дифтонги: ай, ау). Таковы: пипи (черточка над буквой означает долготу звука) о звуке флейты; гугу или гого о храпении; ваиваи о шуме человеческих голосов; пампан о ярком сиянии солнца; дондон о звуке барабана; гонгон о звоне большого монастырского колокола; дзандзан о звоне пожарного колокола, тревоге; дзундзун о быстром исполнении чего-либо („раз два и готово!"). Очень редко при удвоении двусложного комплекса второй его слог долог, таково: тиринтирин о звоне маленького колокольчика.

Но, однако, и удвоение комплекса является не исключительной принадлежностью „ономатопоэтик"; оно играет роль морфологического средства и при других классах слов, выражая обычно идею множественности или интенсивности (хотя функция такой редупликации не может быть приравнена к нашему образованию множественного числа: нэннэн, т. е. удвоенное нэн „год" значит не „годы" а „каждый год", „год за годом"; и просто нэн может значить и „год", и „годы" — в зависимости от контекста). Но формальная сторона редупликации „ономатопоэтик" представляет некоторые отличия от редупликации прочих слов. Помимо различий в ударении (для сравне-

ния с четырехсложными „звуковыми жестами“ нужно, конечно, брать удвоения двусложных слов: напр., тама-тама „редко, неожиданно“ от тама „драгоценность“), видимо, для „звуковых жестов“, более чем для других, ценен принцип фонетического тожества обоих половин слова.

Так, при удвоении существительных и прочих слов, очень часто наблюдается разница между начальными согласными обоих частей удвоения: в токи-доки „по временам“, которое образовано через удвоение токи „время“, т чередуется с соответствующим звонким д; аналогично этому и другие начальные глухие согласные заменяются во второй части удвоения через соответствующие звонкие[1]), напр. ц через д з.

При редупликации же в „ономатопоэтических“ словах такие чередования, обычно, не встречаются: напр. цуруцуру (о скользком), а не цурудзуру.

Иногда согласные, с которых начинается каждая половина редуплицированного существительного (или наречия и пр.), отличаются и не только по звонкости: редупликацией для хи „день“ служит, например, хиби „каждый день“ (мы ожидали бы хихи), и это объясняется из истории языка следующим образом: древний звук п исчез в известную эпоху в японских словах (благодаря чему теперь п в японском языке чрезвычайно редко) и перед гласным и заменился через мягкое х; таким образом, древнее слово пи „день“ стало произноситься хи; но в древней форме редупликации этого слова, по общему рецепту чередования глухого согласного с звонким, имелось в первой части п, а во второй — б, сохранившееся и до настоящего времени, и, следовательно, древнее пиби превратилось в хиби. В „звуковых жестах“ редупликационного типа мы не встречаем ничего подобного: хёрохёро, а не хероберо. И, что еще характернее — в „ономатопоэтиках“ очень часто встречается звук п, **отсутствующий в обыкновенных словах современного японского языка** (кроме заимствованных): напр. выше названные питипити, пикапика, пи-пи и многие другие.

Затем, в токиоском говоре при редупликациях нормальных слов, начинающихся с к или с г, в начале второй половины встречается не обычное г, а звук, несколько отличный, произносящийся в нос (как ng в немецком, напр. в singen), — так называемое „носовое г“. Этот звук встречается только внутри слова, где, зато, не бывает простого, неносового г, позиция которого ограничивается началом слова. Единственным исключением являются „звуковые жесты“ редупликационного типа, начинающиеся с г: гасагаса, горогоро, и другие. В них г второй половины такое же, как и в первой.

Второй формальный вид „ономатопоэтик“ характеризуется двусложной основой (состоящей из: соглaсн. + гласн. + соглaсн. + гласн.: второй из согласных, если он глухой, обычно бывает удвоенным, т. е.

[1]) Такие чередования имеются и в нередупликационных сложных словах, напр. такэ „бамбук“, но ао-дакэ „зеленый бамбук“.

долгим) и суффиксом — ри. Таковы, например: хирари о блеске, сверкании; киттири о тесном, точном; носсори о движении улитки, о неуклюжем, о чванстве; никкори об улыбке, о светлом смехе; паттири о больших ясных глазах; гарари о шуме от стука; хорори о каплях слез, бегущих одна за другой; саппари — „ясно, вполне, всецело“; сиккари — „крепко, верно“. Многие из основ могут фигурировать в образованиях обоих видов. При этом долгая согласная, имеющаяся при суффиксе — ри, в редупликационном типе заменяется краткой. Примеры таких дублетов: гарари и гарагара, хорори и хорохоро, никкори и никонико, коссори и косокосо — „воровски, втихомолку, исподтишка“, дарари и дарадара — „медленно, потихоньку“.

Сравнительно редко встречаются удвоения комплексов второго типа (с суффиксом — ри): пикарипикари рядом с никапика, буцурибуцури рядом с буцубуцу; в таком случае удвоенных согласных уже не бывает.

Из более коротких, по составу, возможны еще двусложные комплексы, с удвоенным вторым согласным без всякого суффикса (таковы сасса — „поспешно“, сэссэ — „энергично“), и, наконец, часто употребляемые односложные, тесно сросшиеся с суффиксом — то (который возможен и после всех видов „ономатопоэтик“, в том числе, и после оканчивающихся на — ри). К ним принадлежат: донто — о громком шуме; дотто — о внезапном взрыве смеха или аплодисментов; хатто — при удивлении, неожиданности; сотто — „мягко, нежно“, и др.

Из рассмотрения формальной стороны таких выражений можно сделать, прежде всего, вывод о большей, чем в других словах, ценности определенного звукового состава. В обыкновенных словах, по существу дела, безразлично, каким комплексом звуков выражается определенное представление; потому так легко и происходят разрушения и полные превращения звукового состава обыкновенных слов от действия фонетических законов. Так, звук п исчез из обыкновенных слов японского языка, и от этого не произошло никакого ущерба для их понимаемости; ассоциации, связывавшиеся с ним в отдельных словах у старых поколений, были перенесены новыми на тѣ звуки, которые его заменили. Но для „ономатопоэтических“ слов, очевидно, важны какие-то связи между выражаемым представлением и определенными звуками. Что это должно быть так в словах звукоподражательных, ясно само по себе. Потому, в отличие от обыкновенных слов, и появляется звук п в таких комплексах, как покарипокари (о выпускании табачного дыма изо рта), пипи (о звуке флейты, о чем-либо жалобном).

Но почему оказывается важной связь с определенными звуками у тех рассмотренных японских выражений, которые передают впечатления не слуховые, а зрительные, осязательные, моторные и пр. Разумеется, надо считаться с тем, что одно и то же ономатопоэтическое слово может передавать как слуховые, так и не слуховые впечатления, если только между ними существует какой-либо контакт в душе говорящего; и мы имеем право предполагать происхождение

этого совмещения в метафоре, благодаря которой комплекс, бывший первоначально только звукоподражательным, стал сопровождать, например, и зрительные впечатления. Но, в действительности, японские „звуковые жесты“ довольно легко делятся на звукоподражательные [1]) и незвукоподражательные (чему, однако, не соответствует никакое различие в их фонетической и морфологической структуре; и те, и другие бывают и редупликационными, и с суффиксом — ри, и с — то). И такие совмещения функций, как у дзавадзава (об ощущении холода и о шуме от проходящего народа) довольно редки. И вернее будет допустить непосредственную связь между представлениями фонетическими (акустическими представлениями звуков языка и моторными представлениями звукопроизводных работ) и внеязыковыми моторными, зрительными, осязательными и прочими представлениями. Эта связь вовсе не достаточна для того, чтобы ложиться в основу речевых ассоциаций. Комплекс пикапика ни в ком не вызовет представления о молнии, как и молния не вызовет представления о комплексе пикапика, если только предварительно не будет установлено условной ассоциации между тем и другим; так же, или почти так, обстоит дело с звукоподражательными японскими комплексами (хотя бы ваиваи — о шуме человеческих голосов). Да японские „ономатопоэтики“ и не претендуют на такие семасиологические функции, как у других слов. При переводе с японского на русский, переводить большинство „ономатопоэтик“ нельзя, но их отлично можно не переводить, — просто опуская. Все, нужное для смысла, оказывается выраженным другими словами. Исключения составляют такие комплексы, которые только формально принадлежат к выше перечисленным типам образования, а значение которых уже настолько обточилось и сузилось, что не представляет отличий от значений обыкновенных слов. Это, в большинстве случаев, образования на — ри, не имеющие редупликационных дублетов, а также многие из односложных основ, сросшихся с — то; например, суккари „совершенно“, доссари „обильно, вдоволь“, хаккири „отчетливо“, юккури „медленно“, биккури „испуганно“, китто „непременно“, тянто „точно, строго, правильно“, титто „немного“, тонто „совсем“.

Таким образом, поскольку значение „ономатопоэтик“ не теряет типичных для этого класса черт, они не имеют целью вызывать в уме слушающего внеязыковые представления, а предназначаются лишь для оживления представлений, вызванных окружающими словами, путем привнесения в состав переживаний слушающего некоторых тонов, гармонирующих с наметившимся уже внеязыковым представлением. Разумеется, такие тоны могут оказаться присоединимыми к различным представлениям, откуда вытекает и широкая функция одного и того же „языкового жеста“ (текотеко — о течении ручья и о походке ребенка).

Творятся ли новые „звуковые жесты“, или же только усваиваются старые, бывшие в употреблении у предшествующего поколе-

[1]) Конечно, только с точки зрения современного состояния языка.

ния? Конечно, в громадном большинстве случаев играет роль только традиция.

Дело обстоит, видимо, аналогично с творчеством новых („своихъ детских) слов детьми, начинающими говорить: оно возможно, но в нем нет надобности. Есть готовые, традиционные слова — слова взрослых, и чем скорее ребенок усвоит их, тем для него выгоднее. Пока же этого еще не произошло, ребенок творит слова, общим свойством которых служит элементарность фонетического состава (этим об'ясняется, напр., распространение типа детских слов, состоящих из повторения одного простого слога: т а т а, д а д а, н а н а и пр. пр.). И, по многим причинам, „ономатопоэтические“ слова японского языка следует рассматривать в связи с фактами детского языка, вообще, и японского детского языка, в частности. Взять хотя бы обилие звукоподражаний у детей, а также чрезвычайную расплывчатость значений отдельных слов [1]. Наконец, простейшие фонетические рецепты детских слов можно сравнить с формальной стороной хотя-бы редупликационных японских „звуковых жестов“.

Что касается до языка японских детей, то в нем ономатопоэтические слова, не отличающиеся принципиально от вышерассмотренных (отсутствуют только явления, служащие переходом к нормальной морфологии) играют колоссальную роль [2]. И на японские „звуковые жесты“, вообще, можно смотреть как на принцип специально-детской морфологии, сохранившей право гражданства и в языке взрослых. С другой стороны, и большее количество „звуковых жестов“ у японских детей, чем, напр., у русских, нужно поставить в связь с тем, что эти явления не проводят грани между специально-детским языком и языком взрослых; и встречают, следовательно, со стороны последних покровительственное отношение.

Е. Д. Поливанов.

---

[1]) Для примера, приведу рассказ В. П. Вахтерова: „Моя девочка очен часто по ассоциациям, не вполне уловимым, одним и тем же словом называла самые разнородные предметы. Например, то же самое слово кы она применяла и к шкуре медведя, с которой очень любила играть; тем же словом она называла и меховую шапочку, и меховой воротник, шубу, меховые туфли. Но если нетрудно понять ассоциации, связывающие эти предметы др г с другом, то нелегко понять, почему тем же самым словом она называла и некоторые кушанья. Нелегко понять, почему она не связала этого слова, например, с образом собаки-щенка, которого очень любила“ Основы новой педагогики 1419).

[2]) Ср. Wundt. Völkerpsychologie. I, 311.

О звуках стихотворного языка.

Явления языка должны быть классифицированы, между прочим, с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своим языковым материалом в каждом данном случае. Если говорящий пользуется им с чисто практической целью общения, то мы имеем дело с системой практического языка, в которой языковые представления (звуки, морфологические части и пр.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения. Но мыслимы (и существуют) другие языковые системы, в которых практическая цель отступает на задний план и языковые сочетания приобретают самоценность.

Современное языкознание имеет в виду почти исключительно практический язык; между тем исследование других систем представляет также большую важность; в настоящей краткой статье я пытаюсь отметить *некоторые* особенности психофонетики той языковой системы, которая на лицо у стихотворцев при создании стихотворения. Я условно называю эту систему стихотворным языком.

I.

В практическом языке внимание говорящего не сосредоточивается на звуках; звуки не всплывают в светлое поле сознания и не имеют самостоятельной ценности, служа лишь средством общения.

Именно отсутствием сосредоточения на звуках (в практическом языке) об'ясняются различные случайные обмолвки, часто не замечаемые, а также общая скомканность произношения, „проглатывание“ отдельных слогов и звуков, с чем особенно борятся при обучении актерскому искусству (ср. кн. *Волконский*. Выразительное слово, стр. 57 сл.). В связи с этим же находится и более сложное явление фонетики практического языка, а именно то явление, которое проф. *И. А. Бодуэн-де-Куртенэ* называет несовпадением произносительного намерения и исполнения; заключается это явление в том, что говорящий, намереваясь произнести одно, произносит другое и этого не замечает; напр., намереваясь произнести в слове вопль такое же „л“, как и в слове вопля, он на самом деле произносит глухое „л“, при котором, вследствие физиологических причин, работа голосовых связок не осущест-

вляется; разница между обоими Л говорящим не замечается, что возможно только при отсутствии сосредоточения на звуках.

Смысловая сторона слова (значение слова) играет в практическом языке бо̀льшую роль, чем звуковая (что вполне понятно); поэтому различные подробности произношения доходят до сознания, главным образом, постолько, посколько они служат для различения слов по значению; по этому вопросу высказал ряд метких и важных мыслей проф. **Щерба** в своем труде „Русские гласные в качеств. и количеств. отношении“ (стр. 1 сл.; особенно § 8).

Таким образом разные соображения заставляют признать, что в практическом языке звуки не сосредотачивают на себе внимания.

В языке стихотворном дело обстоит иначе: можно утверждать, что звуки речи в стихотворном языке всплывают в светлое поле сознания, и что внимание сосредоточено на них; в этом отношении важны самонаблюдения поэтов, которые находят себе подтверждение в некоторых теоретических соображениях. Действительно, самое наличие ритмического построения речи указывает на сознательное переживание звуков при стихотворной языковой деятельности. Как неоднократно отмечалось, ритм в стихе (в данном случае русском) зависит между прочим и от самого звукового состава слогов, напр. от степени насыщения их согласными; таким образом ритмическая оценка стихотворения производится и по поводу звуков стихотворения, которые, очевидно, при этом всплывают в сознание.

Различные соответствия звуков (аллитерации, ассонансы, рифмы и пр.) возникают иногда без умысла со стороны стихотворца, иногда по его умыслу; в последнем случае мы опять имеем сосредоточение на звуках речи. Особенно показательно в этом отношении явление рифмы, которое было бы совсем непонятно в случае, если бы отношение к звукам при стихотворной языковой деятельности было бы такое же, как и при практической.

Особенно любопытна борьба с „буквенной“ (бумажной) рифмой, когда поэт устанавливает звуковые равенства в общем чуждые созданию говорящего при практическом языке и неиспользуемые им.

Привожу интересное в этом отношении место из письма **Ал. К. Толстого** (Полное Собр. соч. т. 4-ый изд. Маркс; сборн. Нивы, кн 12. Спб. 1908); письмо относится к 1859 году и между прочим говорит об отношении Тургенева к „Иоанну Дамаскину“: „Остается обвинение Тургенева — хромые рифмы!... Неужели Тургенев принадлежит к французской школе, которая хочет удовлетворить глаза, а не уши?... Я составил маленький список моих неправильных рифм, хотя, конечно, далеко не полный...

Но вот он: 1) широкой — потока, 2) стремнины — долину 3) пустыня — отныне 4) знаменитый — разбита 5) имя — ими 6) пробужденье — дуновенья 7) неугодны — свободно 8) чуя — всуе 9) суровый —

слово 10) синклита — ланиты 11) сына — кручины 12) нивах — счастливых — etc.

Гласные, которые оканчивают рифму — когда на них нет ударенья — по моему совершенно безразличны, никакого значенья не имеют. Одне согласные считаются и составляют рифму. Безмолвно и волны рифмует по моему гораздо лучше, чем шалость младость, чем грузно и дружно — где гласные совершенно соблюдены. Мне кажется, что только малоопытное ухо может требовать гласную — и оно требует этого только потому, что делает уступки зрению. Я могу ошибаться, но это у меня интимное чувство — последствие моей эвфонической организации, и вы знаете, насколько у меня требовательно ухо. Я нашел лишь одну рискованную рифму в „Иоанне Дамаскине" — а именно: свыше и услышал, — и то, еслибы я только себя одного слушал, я готов был бы ее повторить. Я увлекся, говоря, что гласные безразличны: я бы не желал поставить в рифму *у* с *и*; но *а*, *о*, *ы* или *у* — все родные, также как и, и и я тоже родныя...!!"

Это показание Толстого очень важно, так как оно обнаруживает несомненно сознательное отношение его к звукам (почти звуковые эксперименты!) при создании стихов. Такое же отношение мы должны предполагать и у других поэтов, преодолевающих „буквенные рифмы" и устанавливающих такие звуковые равенства, которые не играют роли в практическом языке.

Ср., напр., у **Пушкина**: алым — покрывалом; убогий — строгой; нежной — мятежный; и пр. Ср. также у **Щербы** (Русские гласныя в качеств. и колич. отношении стр. 153) замечание о рифмах Лермонтова, вроде олени — растений и др. Л. В. Щерба полагает, что эти случаи рифм в связи с его экспериментальными исследованиями доказывают „что на самом деле в обыкновенном произношении синий и сини не отличаются".

К этому можно прибавить, что звуковое равенство типа сини-синий не сознается в языке практическом, где, наоборот, концы этих слов чувствуются как разные в виду различий падежа, числа и т. д.; в языке же стихотворном, где звуки сосредотачивают на себе внимание, в поле сознания всплывает и равенство *и-ий* (без ударения); отсюда — отмеченные рифмы.

II.

В связи с сосредоточением внимания на звуках находится и эмоциональное к ним отношение; некоторые поэты оставили даже показания о своем эмоциональном отношении к звукам. Князь Вяземский (1-ый том Полн. Собр. Сочин. Авто-биография. Вступление; стр. V) говорит: „В Московских Ведомостях зачитывался я прейскурантами виноторговцев, особенно нравились мне поэтические прозвания некоторых вин, напр. Lacrima Christi и другие, равно благозвучные. Тут может быть дрожала и звенела моя поэти-

ческая струна". Особенно интересно в признании Вяземского последнее замечание.

На той же странице „Вступления" князь Вяземский говорит: „Помнится мне, что еще прежде находил я удовольствие и даже наслаждение в первоначальном чтении по складам. Сочетание азбучных букв в один звук ласкало мой музыкальный слух"; на стр. XI он же вспоминает: „не вникал я в их (од Ломоносова) смысл, но с трепетом заслушивался я стройных и звучных их волн".

Интересный материал дает Лермонтов.

Он часто говорит о звуках слов, отделяя их от значения.

Так, в варианте „Ангела" читаем:

Душа поселилась в твореньи земном.
Но чужд был ей мир. Об одном
Она всё мечтала. О звуках святых.
Не помня значения их.

Тема знаменитого стихотворения: „Есть речи — значенье темно иль ничтожно (1840 г.)" разрабатывалась Лермонтовым уже в 1832 г.:

Есть звуки, значенье ничтожно
И презрено гордой толпой,
Но их позабыть невозможно,
Как жизнь они слиты с душой... и т. д.

Очень любопытно признание Лермонтова о любви к рифмам „на *Ю*" в „Сказке для детей"; в черновике это признание звучало так:

Я без ума от тройственных созвучий
И сладких рифм, как например на *Ю*
(курсив мой)

В окончательной редакции читаем:

Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм, как например на *Ю*.

Более простой и традиционный эпитет заменен более утонченным.

Ссылаюсь также (по поводу звукоощущения Лермонтова) на его строки, приведенные В. Б. Шкловским на 13 стр. этого сборника.

У многих эмоциональное отношение к звукам обнаруживается в замечаниях о благозвучии (сладогласии) стиха.

Удачны слова Гоголя:

„Благозвучие не так пустое дело, как думают те, которые незнакомы с поэзией. Под благозвучие, как под колыбельную, прекрасную песню матери, убаюкивается народ младенец еще прежде, не-

жели может входить в значение слов самой песни, и оно также бывает нужно, как во храме курение кадильное, которое уже невидимо настрояет душу слышанию чего то лучшего еще прежде, нежели началось самослужение".

(Гоголь. „В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность").

Державин, говоря о „сладкогласии" (2-ое академич. изд. т. 7-й, стр. 580 сл.) приводит в качестве примера следующие строки Капниста:

Поля, леса густые.
Спокойствия удел,
Где дни мои златые.
Где я Лизету пел —

а в примечании говорит: „Но дабы яснее мысль мою сказать, в чем состоит сладкогласие; если в искусном наборе слов, к выговору удобнейших, слуху приятнейших, и приличнейших описываемому предмету и обстоятельствам, то в вышеприведенном в пример четверостишии, изображающем тишину, осмелился я отменить рескую букву (р), делающую некоторую громкость, поместя вместо предел, — удел".

Пушкин в известном письме к князю Вяземскому (1825 г.) говорит о строчке из „Водопада" (Вяземского). — „Сердитой влаги властелин" — „вла, вла звуки музыкальные"...

Сосредоточение внимания на звуках речи и в других случаях влечет за собой эмоциональное к ним отношение. Удачно сказал об этом Иван Коневской (Стихи и проза. 1904, стр. 220): „Привычнейшие, повседневнейшие зрелища, звуки — если бы только чуть-чуть подольше, поглубже вникнуть в них, как бы плотнее нажать их, вместо того, чтобы скользить по их поверхности — вдруг открыли бы нам тайные ходы и неведомые глубины".

Очень часто наблюдается эмоциональное отношение к звукам непонятных слов (слов чужого языка или бессмысленных слов) (ср. Шкловский, стр. 18 настоящего сборника) где внимание волей-неволей сосредоточено на звуках. Я привожу цитату из Джемса (Психология; перев. Лапшина, 6-ое изд. стр. 269), где американский психолог касается вопроса о восприятии звуков непонятного языка.

„Наш язык стал бы звучать для нас совершенно иначе, если бы мы слушали его, не понимая, как иностранный язык, которого мы не изучали. Повышения и понижения интонации, странные стечения шипящих и других согласных производили бы в этом случае на наш ум такое впечатление, о котором мы теперь не можем себе составить и понятия. Французы говорят, что звуки английского языка напоминают им щебетанье птиц, — gazouillement des oiseaux; на англичан их родной язык, разумеется, не производит такого впечатления. На многих из англичан звуки русского языка, вероятно, произвели бы

такое же впечатление. Всем нам хорошо известны резкие перемены интонаций и своеобразные стечения шипящих и гортанных в немецкой речи, которые представляются немцу совершенно иными".

Но даже тогда, когда иностранный язык более или менее изучен, звуки его продолжают свое эмоциональное воздействие.

Один из виднейших французких языковедов — Bally (Traitè de stylistique, française, Heidelberg, 1909) высказывается по поводу этого явления, причем отмечает, что звуки воздействуют независимо от смысла слова, хотя бы этот смысл данному лицу был известен. Привожу мысли Bally (§ 65):

„Естественно, что при восприятии иностранного языка, когда наши ассоциации между представлением и словом недостаточно точно установились, мысль невольно преувеличивает музыкальные эффекты там, где они существуют, и признает их наличие там, где их нет. Возникают ассоциации почти неуловимые, в которых индивидуальные впечатления играют важную роль, и которые немного напоминают „народную этимологию". Глагол „zwitschern" поражает меня своими звуками вероятно гораздо больше, чем немца; но эта иллюзия имеет некоторые основания в смысле слова; но, что сказать о слове вроде „erckleclich" („considerable"), которое производит на меня всякий раз странное и смешное впечатление, совершенно не оправдываемое его значением!".

Об эмоциональном действии звуков иностранной речи (и притом совершенно независимо от смысла слова) упоминает Е. Безпятов в своей статье „Гортанный жест" („Голос и речь", 1913: № 12 стр. 10). Он говорит: „Я помню, как меня поразило своей звучной красотой испанское слово despaviladera: как царственно, широко и свободно звучит это слово, но обозначает оно в сущности только „щипцы для снимания нагара с свеч".

Эмоциональное переживание звуков иностранных слов налицо и у Эдгара По в его рассказе о том, как

два слова чужеземных — полногласных,
два слова итальянские, из звуков
таких, что только ангелам шептать их,
когда они загрезят под луной....
в его глубоком сердце пробудили
как бы еще немыслимые мысли,
что существуют лишь как души мыслей.

Эмоциональное отношение к бессмысленным словам отмечается в настоящем сборнике В. Б. Шкловским (стр. 20—21); это последнее явление чрезвычайно распространено; оно является „фактом" обывательской психики; часто встречаются в газетах рассказики и фельетоны, в которых оно использовано. Привожу из „Нового Времени" (№ 13368).

„Иван Матв. не без игривости пропел любимый стишок

Вуй нуар не па си дьябль
сентере же се куа
пон бецима цитурнамэ
цитурнаме цитама

смысл последних слов едва ли мог разобрать самый искусный филолог, однако в них то и заключалась по мнению Ивана Матвеевича сложная эссенция его взволнованных чувств" (курсив мой Л. Я.).

Явление обнажения фонетической стороны слова также очень часто сопровождается эмоциональным переживанием звуков, на которых сосредоточено внимание.

Джемс так описывает это явление (стр. 269):

„Нередко долго глядя на отдельное печатное слово и повторяя его про себя (курсив мой) мы замечаем, что это слово приняло совершенно несвойственный ему характер. Пусть читатель попробует наблюдать это явление на любом слове страницы. Он скоро станет удивляться тому, как он мог всю жизнь употреблять такое то слово в таком то значении... Взглянув на него с новой точки зрения, мы обнажили в нем чисто фонетическую сторону (курсив мой Л. Я.). Раньше мы никогда не направляли на нее исключительного внимания, слово воспринималось нами сразу облеченным в свой смысл, а затем мы мгновенно переходили к другому слову фразы. Короче говоря, слово воспринималось нами в связи с группами ассоциаций, и в таком виде оно являлось для нас не простым комплексом звуков".

Явление „обнажения" слова очень распространено и, вероятно, каждый наблюдал его на самом себе.

Привожу два примера „обнажения", слова, из которых второй любопытен тем, что в нем идет речь даже о гипнотическом влиянии обнаженного слова.

„Roma"? хорошо; кругло, как будто купол. И потом, когда Соня и Виктор ушли, Иосиф подошел к окну и смотря на уходящий ряд крыш и домов, кресты далеких и близких церквей, широкое небо, стал твердить: „Roma, Roma", пока звуки не утратили для него значения и что-то влилось в его душу огромное, как небо или купол церкви......

Марина учила его и Соню повторять слова.

„Как чудно: в каждом слове все поймешь, когда так твердишь, когда оно в душу войдет. Посмотри, Соня, на цветок и повтори сто раз его имя, и смотри всем существом, и ты поймешь, что он значит, и увидишь как он живет, будто бы все книги прочла, что об этом цветке написаны, а рассказать не сможешь...

(М. Кузьмин. „Нежный Иосиф").

„Случалось ли вам когда нибудь находить странным (мой курсив Л. Я.) ваше имя, произнесенное вами самими. Со мной это часто случается. Я произношу громко, несколько раз подряд, свое имя и перестаю понимать что либо: под конец я не различаю ничего, кроме отдельных слогов. Тогда я перестаю понимать все, забываю обо всем. И, как бы загипнотизированный, продолжаю произносить звуки, понять смысла которых я уже не могу".

(Современный мир, Август, 1913.

„Гюи де Мопассан в интимной жизни").

Эмоциональное отношение к звукам свойственно также часто и теоретикам слова; напр. блестящее исследование M. Grammont („Le vers français etc.) несомненно подразумевает эмоциональное отношение к звукам стиха у автора.

Древним также было не чуждо эмоциональное отношение к звукам; так напр., „сигма" считалась крайне неприятным и некрасивым звуком, который в случае накопления производит тягостное впечатление, почему некоторые из древних применяли его редко и осторожно, а некоторые писали даже целые песни без сигмы (из статьи А. Вольдемара в „Журнале Минист. Народн. Просв.", 1915. Декабрь; стр. 193). Сравните данные, приведенные у Погодина („Язык как творчество", стр. 368 сл.).

III.

Итак в стихотворном языке, благодаря сосредоточению внимания на звуках, обнаруживается эмоциональное к ним отношение; это обстоятельство очень важно при определении взаимоотношения звуковой и смысловой стороны речи в стихотворном языке.

Мы не имеем права предполагать для практического языка какой нибудь внутренней связи между звуками слов и их значениями. Связь эта определяется ассоциацией по смежности и является связью фактической, не данной от природы. В таком смысле высказывается А. Мейе в своем „Введ. в сравн. грамм. индо-евр. языков" (стр. 18; второе русское издание).

Мейе совершенно прав. Действительно, если бы между звуками и значениями слов имелась бы необходимая, внутренняя связь, то совершенно непонятно было бы явление изменения звуков, которое затрагивает звуковую сторону слов, не касаясь стороны значений. При изменении звуков очень часто друг друга заменяют звуки совершенно различного эмоционального значения: так напр. гласный *у* изменяется в *и*; *о* в *е*; *а* в *у* и т. д.

Согласные заднеязычные (к, г, х) заменяются шипящими и свистящими: вместо *л* появляется *р*, *с* изменяется в *г*, *ж* и в мягкое *з* і

т. д. и т. д. Между тем значения слов остаются прежние; это совершенно исключает возможность внутренней связи между звуками слов и их значениями в практическом языке. В виде примера, также доказывающего это положение, Мейе приводит различные слова для лошади: рус. лошадь, франц. cheval, нем. pferd, англ. horse, перс. asp; армянское ji; „кто не знает, тому никто не может показать“, что эти слова обозначают одно и то же животное“ (стр. 18).

Итак, формула Мейе (выражающая мнение всей современной лингвистики) обязательна для практического языка; постараюсь выяснить, как обстоит дело в языке стихотворном.

Выше было отмечено, что для стихотворного языка характерно эмоциональное отношение к звукам. Эмоции, вызванные известными звуками и звукосочетаниями, могут протекать в различных направлениях: в направлении „удовольствие—неудовольствие“, „возбуждение—успокоение“, „напряжение—разрешение“ [1]). Совершенно ясно, что эмоции, вызванные звуками, не должны протекать в направлении противоположном эмоциям, вызываемым „содержанием“ стихотворения (и обратно), а, если это так, то „содержание“ стихотворения и его звуковой состав находятся в эмоциональной зависимости друг от друга.

След., стихотворец выбирает звуки и звукосочетания, эмоционально соответствующие ценным почему либо для него образам и, обратно, выбирает образы эмоционально соотв. почему либо важным в данных обстоятельствах звукам и звукосочетаниям.

Эти, довольно элементарные, соображения о зависимости между звуковой и смысловой стороной стихотворения, как мне кажется, дают некоторую теоретическую основу для большого числа показаний поэтов (особенно в наши дни) о единстве „формы“ и „содержания“ в стихе. Только теоретические соображения могут убедить тех, кто собственным самонаблюдением не постигает эмоционального значения звуков, а чужому — не склонен верить.

IV.

Связь между содержанием стихотворения и его звуками обуславливается не только эмоциональным отношением к звукам, но также способностью органов речи к выразительным движениям.

Касаясь вопроса о выразительных движениях органов речи, мы должны иметь в виду, с одной стороны, органы дыхания и органы гортани (голосовые связки и пр.), с другой стороны, остальные органы: мягкое небо, нижнюю челюсть, губы и язык.

---

[1]) О „направлениях“ в течении эмоций ср. Вундт, Очерки психологии стр. 64 сл. (перевод Викторова).

Что касается органов дыхательных и гортанных то их роль, как выразителей эмоции, — ясна: различные подробности интонации определяются именно ими; изменения высоты и силы тона звуков речи при переживании различных эмоций зависят от выразительных движений этих органов речи.

Менее ясно обстоит дело с другими органами; однако, не подлежит сомнению, что и в области их мы зачастую имеем налицо выразительные движения эмоций.

Ф. Ф. Зелинский. („Из жизни идей" 2[3], стр. 186), высказываясь по поводу выразительных движений, говорит: „что артикуляционные мускулы не отстают от других — ясно само собой; вспомним ради иллюстрации о переписывающем Акакии Акакиевиче, как он „и подсмеивал, и подмигивал, и помогал губами". Выразительные движения губ имеются при эмоциях, сопровождаемых улыбкой, искривлением губ, выпячиванием („надул губки"), плотным сжатием и пр.

Что касается мягкого неба, то его роль скорее отрицательная; некоторые эмоциональные состояния характеризуются тем, что при них мягкое небо не работает и след. речь получает „носовой" оттенок („говорить в нос"); Тургенев дает некоторый материал по вопросу о „носовом" произношении, как спутнике известных эмоциональных состояний. Характеризуя речь Чертопханова, которой „заговорил надменным голосом" (курсив мой), Тургенев прибавляет: „незнакомец говорил необыкновенно быстро и в нос". Произношение в нос в связи с надменностью общераспространено.

В рассказе „Пунин и Бабурин" речь „бабушки" при сильном недовольстве и начинающемся гневе также назализируется.

„Ну, довольно, довольно, хорошо, — перебила бабушка и, подумав немного, промолвила в нос, что всегда было дурным знаком"... (курсив мой. Л. Я.) и еще в другом месте: „кто тут... говорит? произнесла она медленно, в нос"...

Несколько другой (но тоже эмоциональный) психический антураж сопровождает носовое произношение у Шубина („Накануне"), который говорит „немного в нос". Интересен случай носового произношения у „бригадира":

„Ты разве не знаешь, что про нее Милонов стихотворец сочинил? — продолжал старик, внезапно входя в совершенно мною неожиданный азарт. — „Не брачные свещи возжены" начал он нараспев, произнося все гласные в нос, а слоги: ан ен — как французские an, en".

Выразительное движение нижней челюсти наблюдается, например, при „стискивании зубов", в речи это оказывается тем, что все произношение принимает „закрытый" характер; более открытые гласные приближаются к менее открытым; применительно к таким случаям имеются выражения вроде „цедить слова", „говорить сквозь зубы" и др. В основе такого произношения лежит выразительное движение нижней челюсти, но распространению своему оно обязано также и акустическому эффекту.

Выразительные движения **языка** отмечены довольно часто у того же Тургенева.

В рассказе „Первая Любовь" читаем, что Владимир отвечал „пришептывая от волнения". Это пришептывание явилось результатом выразительного движения языка, нарушившего обычное произношение. Еще пример „пришептыванья":

Берсенев („Накануне"), „немного пришептывал": когда Берсенев говорил с женщинами, речь его становилась еще медлительнее, и он еще более пришептывал.

Пандалевский произносил *С* на подобие английского th, но „когда говорил с Басистовым или подобными ему людьми, легко раздражался и букву *С* выговаривал чисто, даже с маленьким свистом". Кн. Волконский (Выразительное слово, 55) наряду с другими советами актерам преподает следующий: „Остерегайтесь давать вашей речи „налет" одной какой нибудь гласной. У нас есть трагически бытовой тон на *Ы*; „А ты, боярин, зныешь ли"... Этот весь в гортани. А то есть тон элегантной непринужденности — на *Э* „здрэвствуйте, дэрэгой Ивэн Ивэнович". Этот говор весь в челюстях. Есть тон барышни жеманницы — на *У*: „Ну чту это такуе". Этот весь в губах".

Все эти „налеты" обязаны своим возникновением выразительным движениям органов речи, в данном случае — языка, губ и нижней челюсти.

Явление, аналогичное отмеченному князем Волконским, отмечает Тургенев в „Отцах и Детях": „упомянем кстати о Петре. Он совсем окоченел от глупости и **важности**, произносит все *е*, как ю: тюпюрь, обюзпючюн"...

Выразительные движения органов речи могут модифицировать речь и создавать бессмысленные звуки и звуковые ряды; последнее отмечено тем же Тургеневым: „Чертопханов не кричал, не травил, не атукал, он задыхался, захлебывался; из разинутого рта изредка вырывались отрывистые бессмысленные звуки"... Нечто подобное находим и у сектантов, когда их „речения" не определены известной традицией (ссылаюсь на статью Шкловского, стр. 23).

Что касается модификации речи, то примеры ее были уже приведены выше; здесь я укажу только еще одно место из „Выразительного Слова" кн. Волконского (стр. 52), где дается случай такой модификации в актерской речи:

„Своеобразное выпадение согласных, вообще смазанность речи, является у артистов в **минуты волнения**, когда, например, разгорается спор, переходящий в угрозы: начинается глотание, гнусавление, зажигается какой то душок, который понемногу переходит в драматически сдержанное пыхтение; здесь получается какая то стертость букв, слияние звуков, — губные переходят в мычащее *М*, зубные все сводятся на *Н*, вместо **гортанных** слышно **одно** *Х*, и все это покрывается носовым куполом"...

Языковеды замечали (хотя редко) влияние эмоциональных состояний на произношение.

Так, Vossler, придающий указанному обстоятельству большое значение, в своей книге „Sprache als Schöpfung und Entwicklung“ приводит (Heidelberg, 1905) пример сицилийского говора, где, по наблюдению Schneegans'a при сильном возбуждении говорящего гласные звуки дифтонгизируются.

Некоторые языковеды признают влияние эмоциональных состояний фактором в изменении звуков языка. Например, Bally высказывается в этом смысле в § 232 своего Traité de stylistique française“ (стр. 234).

Berneker, в своем этимологическом словаре славянских языков под словом „gnida“ об'ясняет непонятное „мягкое“ (среднеязычное) н в сербском слове „гнида“ тем, что в словах, обозначающих предметы, к которым относятся с презрением или отвращением, согласные иногда смягчаются.

Такое смягчение согласных установлено для датского языка G. Schütte и для латышского языка проф. Эндзелином (ср. Zeitschrift für Vergleich. Sprachehforsch. том 42; 376).

Тот же Эндзелин в „Славяно-балтийских этюдах“ (Харьков, 1911 стр. 73) отмечал, что „в некоторых индоевропейских языках в словах, обозначающих нечто такое, к чему относятся с презрением или с отвращением... свистящие звуки заменяются шипящими“ (далее у Эндзелина следуют примеры из славянских и балтийских языков).

Все эти явления об'ясняются, конечно, выразительными движениями органов речи.

Модификация звукового состава речи (в зависимости от выразительных движений органов речи) терпима в практическом языке, где внимание на звуках не сосредоточено и где различные, вызванные эмоціями, видоизменения звуков не доходят до сознания говорящего (в большинстве случаев). Не то в языке стихотворном; там внимание привлечено к звуковой стороне речи, и модификация замечалась бы, причем различные видоизменившиеся звуки и звукосочетания казались бы неестественными и невозможными (может быть, даже смешными); поэтому, при стихотворном творчестве стихотворец подбирает слова с такими звуками, для произнесения которых понадобились бы движения органов речи в общем соответствующие данным выразительным движениям. (Напоминаю слова Ө. Зелинского о глаголе „тилиснуть“; см. стр. 5 настоящего сборника). Грубо говоря, если поэт переживает такие эмоции, которым свойственна улыбка (растягиванье губ в стороны), то он, естественно, будет избегать звуков, образуемых с помощью выпячиванья губ вперед (напр. у, о).

У поэтов с слуховым воображением ощущения движений органов речи могут вызывать соответствующие слуховые (звуковые) представления и тогда подбор звуков в стихотворении происходит за счет слуховых представлений. В указанном случае ряды движений органов речи или ряды слуховых представлений являются начальным моментом стихотворной языковой деятельности. Именно в этом смысле приходится понимать признание многих поэтов о звуках, как об исходном пункте их творчества. Ср. слова Лермонтова о „роднике“ „простых и

сладких звуков", приведенные В. Б. Шкловским на 13 стр. этого сборника. Цитируя отрывок из письма Шиллера к Кернэру, Dupre et Nathan (Le langage musical; Paris 1911) сопровождают его следующим замечанием: „ряд поэтов и даже прозаиков повидимому повинуются главным образом звуковым вдохновениям".

Привожу также слова Гоголя о малорусских песнях:

„Самая яркая и верная живопись и самая звонкая звучность слов разом соединяются в них. Песня сочиняется не с пером в руке, не на бумаге, не с строгим расчетом, но в вихре, в забвении, когда душа звучит и все члены, разрушая равнодушное, обыкновенное положение, становятся свободнее, руки вольно вскидываются на воздух и дикие волны веселья уносят его от всего. Это примечается даже в самых заунывных песнях, которых раздирающие звуки с болью касаются сердца. Они никогда не могли излиться из души человека в обыкновенном состоянии, при настоящем воззрении на предмет. Только тогда, когда вино перемещает и разрушит весь прозаический порядок мыслей, когда мысли непостижимо-странно в разногласии звучат внутренним согласием, — в таком то разгуле, торжественном больше, нежели веселом, душа, к непостижимой загадке, изливается нестерпимо унылыми звуками. Тогда прочь дума и бдение! Весь таинственный состав его требует звуков одних звуков. Оттого поэзия в песнях неуловима, очаровательна, грациозная, как музыка. Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков, или, лучше сказать, поэзия поэзии. Ее один только избранный, один истинный в душе поэт понимает; и потому то часто самая лучшая песня остается незамеченною, тогда как незавидная выигрывает своим содержанием".

Гоголь. „О малороссийских песнях".

Заканчивая на этом свою краткую заметку о звуках в стихотворном языке, я повторяю главные свои выводы: в стих. яз. мышлении звуки всплывают в светлое поле сознания; в связи с этим возникает эмоциональное к ним отношение, которое в свою очередь влечет установление известной зависимости между „содержанием" стихотворения и его звуками; последнему способствуют также выразительные движения органов речи.

Л. Якубинский.

Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках.

Rudolf Meringer приводит в своей книге „Aus dem Leben der Sprache“ (Berlin, 1908) примеры оговорок, сводящихся к тому, что в словах и предложениях, в которых имеются несколько одинаковых плавных согласных (**Л** или **Р**), это скопление плавных уничтожается; при этом дело происходит таким образом, что один из одинаковых плавных или вовсе опускается, или заменяется другим звуком, чаще всего также плавным (т. е. обыкновенно одно из **Л** заменяется через **Р**, или наоборот; иногда один из плавных заменяется носовым звуком **Н**) [1]; указанное явление носит название диссимиляции (расподобления) плавных. (Кроме примеров диссимиляции плавных, Meringer приводит случаи диссимиляции других согласных, но в настоящей статье я коснусь только плавных).

Для ясности приведу несколько случаев оговорок из перечней Meringer'a.

А. Один из одинаковых плавных исчезает.

„Ich bin boss (bloss) verflichtet“...
„Scheibebrief“ вм. „Schreibebrief“ [2]).
„Rosenkanz“ вм. „Rosenkranz“... [3]).
„Spiegelbid der Welt“ вм. „Spiegelbild“...
„Zweifüglige“ вм. „Zweiflüglige“...
„A popos Fritz“ вм. „A propos“...

Один из об'ектов Meringer'a, Dr. Bloch, в стихах Гете:

Euch ist bekannt, was wir bedürfen,
Wir wollen starke Tränke schlürfen,
So braut mir unverzüglich dran, —

---

[1]) См. „Aus dem Leben d. Sprache; стр. 91 сл. Примеры таких оговорок приведены и въ более ранней работе Meringer'a, написанной в сотрудничестве с К. Mayer'ом „Verlesen und Versprechen“.
[2]) „Aus d. Leben d. Sprache: стр. 94.
[3]) ibid. стр. 97.

где налицо большое скопление звука „р“, читал про себя „baut“ вм. „braut“.[1])

B. Один из плавных заменяется другим.

„Im hellen leuchtenden Sonnengranze“ вм. „ . . . Sonnenglanze“.
„Der Stolzen Wert“ вм. „ . . . Welt“.
„Chorhel“ вм. „Chorherr“ [2]).
„Ein grosser Gleu... Greuel“.
Ubergebri... gebliebenes Fleisel [3]).

Случайные оговорки, подобные отмеченным Meringer'ом, могут распространяться на целую языковую группу и тогда отдельные слова этой группы изменяют свою звуковую форму. В индоевропейских языках тенденция к уничтожению скопления плавных проявляется очень сильно; она существовала уже в индоевропейском праязыке; из отдельных языков она развилась особенно сильно в греческой, италийской и германской группах [4]).

Приведу несколько примеров [5]).

A. Один из одинаковых плавных исчезает.

вульг. лат. „mamor из „marmor“ („мрамор“)
франц. народн. „abre“ из „arbre“ („дерево“).
итал. „Federico“ из „Frederico“
русск. нар. „кватера“, „фатера“ из „квартира“.

B. Один из плавных заменяется другим.

русск. „верблюд“; ср. церк. слав. велблюд [6]).
„февраль“ из февраръ („Februarius“).
народ. колидор
фалетор,
секлетарь,
пирюли [7]) и мн. другие слова [8]).

---

[1]) Versprechen und Verlesen“, стр. 96.
[2]) „Verlesen und Versprechen“; стр. 96.
[3]) Aus d. Leben d. Sprache; стр. 93.
[4]) Ср. Brugmann „Abrégé, de Grammaire comparée des langues indoeuropéennes“; Paris 1905 (перевод с немецкого); стр. 252 сл.
[5]) Примеры заимствованы из разных лингвистических трудов.
[6]) По типографским условиям послѣ второго Л поставлено вмѣсто юса большого У.
[7]) Сообщено О. М. Бриком.
[8]) См. Соболевский. Лекции по истории русск. яз. стр. 143 сл.

Что касается причины, по которой избегается в слове (и предложении) скопление плавных, то что нужно искать в следующем наблюдении Meringer'a: „когда произносят слово с многими Р или Л, то легко возникает своеобразное заикание, если не говорят медленно и с усилием“ [1]). В связи с этим во всех языках существуют скороговорки, вроде приводимой Meringer'ом немецкой: „Dreiundreisszig römische Reiter ritten über die Prager Brücke“; аналогичны русские скороговорки: „на горе Арарат растет красный виноград“, „ал лал, бел, алмаз, зелен изумруд“ и др.

Понятно, почему скопление одинаковых плавных нетерпимо в практическом языке: как отмечалось в первом „Сборнике по теории поэтического языка“ (стр. 16 сл.), в практическом языке звуки не сосредоточивают на себе внимания говорящего; следовательно, скопление одинаковых плавных, ведущее к замедленному произношению (и даже заиканию), и нарушающее обычный темп речи, и таким образом невольно сосредоточивающее внимание говорящего на звуковой стороне речи — не может быть терпимо в практическом языке.

Скопление плавных нарушает автоматизм, в высшей степени присущий практическому языку [2]); волевой элемент в явлениях практического языка играет роль начального толчка, между тем скопление плавных, создавая произносительные трудности, требует волевых усилий на протяжении всего речевого потока.

Тенденция к устранению скопления плавных очень ярко выражена в практическом языке; если тем не менее встречаем слова, где имеются два одинаковых плавных, то в каждом отдельном случае (или ряде случаев) представляется возможным дать то или другое объяснение.

Укажу, прежде всего, на влияние морфологии слова. Если в таких словах, как „переработать“, „молила“ не произошло диссимиляции, то это об'ясняется ясностью их морфологического построения: на слово „переработать“ влияют такие слова, как „переходить“ и „работать“, на слово „молила“ — такие слова, как „ходила“, „носила“, и слово „молить“ [3]).

Однако иногда стремление уничтожить скопление плавных пересиливает морфологические ассоциации; напр. слово „прорубь“, (в народных говорах) изменяется в „пролубь“, несмотря на явную связь с приставкой „про“ и глаголом „рубить“.

---

[1]) Versprechen und Verlesen, 94 сл. См. также Aus dem Leben der Sprache“, 91 и след.

[2]) См. Бергсон, Материя и Память; стр. 79. Собрание сочинений в издании Семенова; том III. Спб. 1914. Автоматизм присущ не только звуковым процессам, но практическому языковому мышлению в целом.

[3]) Ср. M. Grammont. La dissimilation consonantique dans les langues indoeuropéennes et dans les langues romanes. Dijon; 1895, стр. 16;50.

Пример, когда морфологические ассоциации уступают фонетической тенденции, находим в „Анне Карениной“: „Вам все равно, что вся жизнь его (т. е. мужа) рушилась, что он пеле... педе... пелестрадал“. Алексей Александрович говорил так скоро, что он запутался и никак не мог выговорить этого слова“. Он выговорил его под конец „пелестрадал“. Причиной диссимиляции (вопреки ясному составу слова) является крайне быстрое произношение, вызванное сильным волнением; скопление плавных, затрудняющее обычное произношение, при быстром темпе речи, очевидно, нетерпимо, по крайней мере в том случае, когда, в виду сильного волнения, нельзя осуществить „правильный“ звуковой состав волевым усилием (это последнее имеет место напр. при „скороговорках“, когда удается их правильное произношение).

Препятствуют диссимиляции плавных также консервативные тенденции литературного языка и влияние письма; различные „ученые“, малоупотребляемые в живой речи слова сохраняют скопление одинаковых плавных; так обстоит дело с словами „раритет“, „мрамор“ и друг.

Существование скопления плавных в „ученых“ словах может повести к тому, что в словах, где первоначально не было скопления плавных, такое скопление образуется. Если существуют наряду с „книжными“ формами — Порфирий, Меркурий, „народные“ формы — Перфил, Меркул, то рядом с правильной формой „Варфоломей“ может возникнуть quasi — правильная — „Варфоромей“ (так — в одном древнем памятнике; ср. Соболевский, Лекции по истории русского языка, 144); таким же образом следует об'яснить встречающееся в говоре необразованных людей города Мещовска слово „канцерярия“ вм. „канцелярия“. Такие случаи, впрочем, очень редки.

Таким образом в языке практическом тенденция к расподоблению одинаковых плавных проявляется очень сильно.

II.

Посмотрим, как обстоит дело в языке поэтическом...

Причиной диссимиляции, как выяснилось выше, является то обстоятельство, что скопление плавных замедляет темп речи, нарушает ея автоматизм, привлекает внимание к звукам: эта причина недействительна в поэтическом языке, и, следовательно, мы вправе ожидать, что в поэтическом языке диссимиляция не имеет места и скопление плавных вполне терпимо. Так оно и есть. Более того, скопление плавных в поэтическом языковом мышлении не только терпимо, но может получить известное положительное значение, может стать источником известных эмоций. Хорошим примером является судьба имени „Фалалей“. (Греческое имя).

Мы ожидали бы в данном случае диссимиляции плавных, как имеем ее в именах вроде „Перфил“ — Порфирий“, „Меркул“, — „Меркурий“ и др. Однако, диссимиляция не происходит.

Можно было бы предположить, что в данном случае сказалось влияние литературного языка, церковной календарной традиции, но это опровергается следующим любопытнейшим фактом: имя „Фалалей“, несмотря на скопление плавных, широко распространилось в народных говорах и получило там определенное значение — „повеса“, „зеворот“, от него образован глагол „фалалеить“; получив определенное значение, имя „Фалалей“ вошло в ряд таких слов, как „телюлей“ — „рохля“, „разиня“, „талалуй“ „насмешливое название“ и др.

Судьба слова „Фалалей“ непонятна с точки зрения практического языка; нетерпимое в практическом языке скопление плавных играет здесь важную роль; мы имеем в данном случае дело с фактом языка поэтического.

В „выразительных словах“ вообще очень распространено скопление плавных; это относится не только к словам собственно звукоподражательным [1]), но и к таким, где звукоподражательный элемент отсутствует.

Ср. русское „лулы“ в выражении: „нет, брат, лулы — не обманешь“! „лылы“ в значении „любовное свидание“, „видно ушел на лылы“ и в других значениях: „поднять кого на лылы“; смолен. „гардирон“ „гордец“, „тартарары“; малорусское „лельом — полелем“ — еле ноги передвигая; см. верь-вересь — „вдруг, разом“; сюда же можно отнести гоголевское „мартобря“, составляющее прекрасную противоположность „февралю“ (из „феврарь“) и мн. др.

Отмечу также песенные припевы:

„Лелюшки, люли-лелюшки“, „лелим-лелим“, „лой лали лали“, „ой люли палюли“ и пр. Таким образом везде, где практическая ценность слова отступает на задний план, где звуковая форма ценна сама по себе и имеется элемент звуковой игры, диссимиляция плавных не происходит; внимание здесь сосредоточено на звуках и скопление плавных поэтому терпимо и часто желательно.

Посмотрим, как обстоит дело в стихотворном языке (который я понимаю, как частный случай поэтического языка). Показания

---

[1]) Ср. звукоподражательные слова вроде латинского „turtur“ — голубь „murmur“ — „шопот; франц. „ronron“; русск. „тараторить“ „балаболка“ и др. Любопытно замечание Grammont о двух Р в санскритском звукоподражательном слове, „bhramarvas“ — „пчела“:

„Санскритское слово“ „bhramarvas“ — „пчела“ начинается губным звуком „bh“, причем это „bh“ соединено с звуком „r“, что образует звуковую группу наиболее подходящую для передачи звука пчелиного полета (франц. „bourdonnement“). Но мы знаем, что не эта группа наиболее поражала индусов в этом слове; прежде всего они чувствовали оба звука Р (курсив мой Л. Я.); они часто называли это насекомое „dvirepha“, т. е. „имеющий две repha в своем имени“.

Grammont, Onomatopées et mots expressifs; стр. 125 „Revue des langues Romanes; 1901. Janvier Fevrier.

стихотворного языка в данном случае особенно важны, в виду того, что здесь имеется элемент свободного выбора тех или других словосочетаний.

Сложные слова, встречающиеся в стихотворном языке, отличаются иногда скоплением плавных; ср. у Жуковского („Две загадки. II):

Сереброрунные стада,

в следующей строчке продолжается та же „эровая“ инструментовка:

В рожок серебряный играет.

У Державина находим эпитет „сребро-розовые“ (кони); у Языкова (стих. „Молитва“): „белоголовый“ —

как Волги вал белоголовый —

(Здесь „эловая“ инструментовка распространяется на всю строку). Сюда же относятся такие слова, как „громовержец“ и проч.

Особенно любопытны такие случаи, когда из двух рядом стоящих строк, в одной — скопление р, а в другой — л и обратно) Ср.

Вечерним и утренним светом горишь,
Ласкаешь его облака золотые
(Жуковский, „Море“)

Как приятный ручейка
Блеск на лоне луга
(Жуковский, „Светлана“)

Серьги изумрудны;
Расстилали белый плат.
(Жуковский, ibid).

Все эти примеры явно противоречат случаям „оговорок“ практического языка (см. стр. 13 сл.): „A popos Fritz“ и „Spiegelbid der Welt“ несовместимы с строчками типа „Блеск на лоне луга“ или „и скроется за край окружных гор“ (Пушкин; 19 октября 1825 г.).

Гете, находясь в плоскости стихотворного языка, создал приведенные на стр. 13-ой строки с скоплением звука р, а Th Bloch, находясь в плоскости языка практического, опускал одно из р при чтении этих же строк.

Судьба скопления плавных в практическом и поэтическом языке показывает насколько различны эти две языковые системы.

В заключение, для иллюстрации скопления плавных в стихотворном языке, приведу несколько цифровых данных из Пушкина.

В стих. „Зима, что делать нам в деревне“ имеем следующие отношения плавных: в первых пяти строках на пять р приходится четырнадцать л; в строках с шестой по девятую (вкл.) — на восемь р всего три л; в десятой строке при одном р — четыре л; в строках 11-ой — 14-ой на восемь р — два л; зато в строках 15 — 17 на одно р приходится семь л; в 18 строке при одном л — три р и т. д.

В стих. „Зимнее утро“ в первых шести строках на два „л“ приходится четырнадцать „р“; в следующих девяти строках на три р приходится шестнадцать л и т. д.

В стих. „Муза“ в строках 1—3 вкл. при двух р — восемь л; в строках 4 — 7 вкл. при отсутствии л — шесть р; в десятой строке при отсутствии р — три л.

В стих. „Буря“ в строках 1 — 3 — пять л и одно р; в строке 4-ой — одно л и три р; в строках 5 — 8-ой вкл. — три р и десять л; зато в 9-ой строке — одно л и четыре р.

Примеры из разных поэтов можно было бы умножить до бесконечности.

Помимо таких стихотворений, где скопление того или другого плавного прикреплено к известным строчкам, имеются такие, где на протяжении всего стихотворения преобладает какой-нибудь один плавный; ср. у Пушкина „Послание в Сибирь“ — 7 л и 25 р: „Соловей — 14 л и 5 р; „19 октября“ — 5 л и 12 р и др.

Дополнение.

Скопление плавных встречается в словах детского языка, что вполне понятно, так как в детском языке волевое усилие играет значительную роль и автоматизм речи еще не установился; та замедленность, которую создает скопление плавных, не противоречит ходу речевого процесса у детей.

Сюда относятся напр. такие названия родства, как „леля“, „леля“, „леленька“ — „крестный отец, мать, говоря с ребенком“ [1]; церк. слав. „леля“ — „тетка“; болгарск. lelêk — „дядя“; румын. „lele“ — „старшая сестра“, албанск. „lala“ [2]) — „отец, дедушка“; ново-греческ. „lalas“ — „дедушка“ и пр. [3]).

Ласкательные имена вроде „леля“, „люля“ образованы в соответствии с тенденциями детского языка. Такого же происхождения слово „ляля“ в значении „младенец“, „кукла“ [4]).

Мальчик Феликс называл своего брата Рудольфа „ulul“ „olul“, иногда „ululul“, большое кресло, „lukull“, маленький стул „likill [5]).

---

[1]) Даль, Толковый словарь; 3-е изд.; стр. 636.

[2]) В албанском слове оба л мягкие; транскрибировано неточно по типографским условиям.

[3]) См. G. Meyer. Etymologisches Worterbuch der albanesischen Sprache; стр. 236.

[4]) См. Преображенский; Этимологический словарь русск. яз. стр. 498.

[5]) Погодин; Язык как творчество; стр.

Примеров скопления звука „р“ в словах детского языка я не аю; если они существуют, то как редкость, в виду общеизвестной удности произношения этого звука для детей.

В языке душевно-больных также обнаруживается скопление одиковых плавных.

Ссылаюсь на Meringer'a, который говорит: „Известно, что льные употребляют звук r чаще, чем должно. Они говорят, напри-р: drittende reitende Rartillerierbrigade“ [1]).

В „речениях“ сектантов (как в отдельных „словах“, так и в ловосочетаниях“) часто находим скопление одинаковых плавных; имеры: „рентре фенте рентефинтрифунт“; „кресефире кресентре-ерт чересантро улмири умилисинтру [2]); „lalele“; „kelala“; „lodelu“; lele“ [3]) и др.

Несовпадение тенденций практического языка и языка боль-іх — понятно и об'яснения не требует; что же касается сектантов, как известно, они проводят резкое различие между своей обыченной речью и теми бессмысленными речениями, которые они произносят в состоянии экстаза; скопление плавных, чуждое практичеому языку, только подчеркивает это различие в отдельных случаях.

Л. Якубинский.

---

[1]) Meringer; Versprechen und Verlesen стр. 94.

[2]) Коновалов; Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве; ргиев Посад. 1908; стр. 167.

[3]) Ibid. 187.

Звуковые повторы.

(Анализ звуковой структуры стиха).

„Поэтическое творчество — творчество образов. Поэтический язык — язык образов. Благозвучие и ритм — красивый наряд, облекающий плоды поэтического вдохновения". Таково прочно утвердившееся, ходячее убеждение. Немудрено, что исследователи звуковой структуры поэтической речи ограничиваются областью обычных евфонических средств: рифмой, аллитерациями, ассонансами и звукоподражаньями. Встречаются, правда, разрозненные попытки установить связь между звуками и вызываемыми ими образами и эмоциями, но столь туманные и произвольные („интуитивные"), что придавать им научное значенье никак нельзя. Обычно анализ звуковой стороны поэтического произведения сводится к указанию удачных или неудачных созвучий; причем критерий — личный вкус критика.

Повторяю: такое поверхностное отношение к звуковой структуре поэтической речи—последовательный вывод из положения, что язык поэзии — язык образов, а „красивые" созвучия только внешнее его украшение.

Однако, стоит только усомниться в истинности укоренившегося убеждения, и вопрос сразу приобретает совсем иное значение.

Причин сомневаться в чисто служебной роли звука в поэзии много. Их достаточно приведено в статьях первого выпуска наших сборников. Не стану их повторять; укажу только на свидетельство проф. А. Н. Веселовского, который в своей статье „Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля" говорит: „Содержательный параллелизм переходит в ритмический, преобладает музыкальный момент, при ослаблении внятных соотношений между деталями параллелей. Получается не чередование внутренне связанных образов, а ряд ритмических строк без содержательного соответствия...... Иногда параллелизм держится лишь на согласии или созвучии слов в двух частях параллели...... Язык народной поэзии наполнился иероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально; не столько представляющими, сколько настраивающими; их надо помнить, чтобы разобраться в смысле". (А. Н. Веселовский. Собр. соч. Т. I; изд. Отд. Русск. яз. и слов. Имп. Ак. Н. стр. 163 и 168).

Принимая выражения „переходит", „наполнился" не как временные, а как логические категории, мы заключаем из слов проф.

Веселовского, что в народной поэзии встречаются, наряду с образным, образцы творчества характера музыкального, исключительно ритмико-звукового.

Веселовский полагает, что образ внешне выродился в созвучие; но тут же цитирует слова Рише: „Если бы поэты были откровенны, они признались бы, что рифма не только не мешает их творчеству, но, напротив, вызывала их стихотворения, являясь скорее опорой, чем помехой. Если бы мне дозволено было так выразиться, я сказал бы, что ум работает каламбурами, а память — искусство творить каламбуры, которые и приводят, в заключении к искомой идее".

Я думаю, что элементы образного и звукового творчества существуют одновременно; а каждое отдельное произведение — равнодействующая этих двух разнородных поэтических устремлений [1]).

Любопытный пример такого „равнодействия" представляет из себя русская народная загадка „Черный конь прыгает в огонь"; (решение: кочерга). Если разбить звуковой комплекс „кочерга" на части: „ко", „чер", „га", то обнаружится, что все они вошли полностью в выраженье: „*Чер*ный *ко*нь п*рыга*ет в огонь", являющееся, следовательно, не только образным описанием предмета, но и полной парафразой звуков его наименования [2]).

Другим примером могут служить так называемые „банальные" рифмы: „волн-челн", „море-горе", „любовь-кровь-вновь" и др., немецкое „Herz-Schmerz (сердце-боль)", итальянское „cuore-amore" (сердце-любовь)", где образные и звуковые параллели слились в одну поэтическую фигуру.

Однако, образные и звуковые элементы поэтического вдохновения не всегда мирно уживаются; часто дело доходит до острых конфликтов, из которых поэту не легко найти выход. — Э. Дюпюи говорит о В. Гюго: „случается ему, как и всякому другому поэту и даже чаще, поддаться первому указанию своего слуха и привести во второй строке слово, подсказываемое ему красотой созвучья, но которое логические соображения должны были бы отвергнуть. Обладая удивительной легкостью создавать символы, он пускает в ход всю свою плодовитую изобретательность, чтобы оправдать это второе выражение, придав ему метафорический престиж, который нас подчас изумляет".

---

[1]) Д. Н. Овсянико-Куликовский в своей статье „Лирика — как особый вид творчества". (Вопросы теории и психологии творчества. Т. 2, вып. 2) как будто хочет уловить разницу между образным и ритм. — звуковым („лирическим") творчеством. Но, утверждая, что „в словесной лирике эмоция производится не исключительно формой, т. е. ритмом и гармонией стиха или гармонической конструкцией прозы, но также и ритмом представлений, — гармоническим сочетаньем выраженных мыслей и чувств (стр. 207)", — почтенный проф. возвращается ни с чем.

[2]) Д. Садовников замечает по поводу загадки „Тон да тотонок (реш: пол и потолок)". „Одна из тех загадок, где разгадкою должны быть созвучие или рифма". — А по поводу загадки „На столе лежат две Мавры" (реш.: снавры). „Здесь сказывается любовь к созвучиям, даже в ущерб смыслу. Примеров такого рода много: гадко-кадка, бус-брус, тотонок-потолок, парашка-потирашка. Самсон-заслон, и пр.". (Д. Садовников. Загадки русского народа. Изд. А. С. Суворина. 1901 г.).

Думаю, что тщательное изученье черновых набросков и вариантов обнаружит не мало подобных удавшихся и неудачных попыток „оправдать“ ценные для поэта созвучья.

Как бы ни смотреть на взаимоотношение образа и звука, несомненно одно: звуки, созвучья не только эвфонический придаток, но результат самостоятельного поэтического устремленья. Инструментовка поэтической речи не исчерпывается внешними приемами благозвучия, а представляет из себя в целом сложный продукт взаимодействия общих законов благозвучия. Рифма, аллитерация и пр. только видимое проявленье, частный случай основных евфонических законов.

I.

Разбирая звуковую структуру поэтической речи, преимущественно по стихотворным произведениям Пушкина и Лермонтова, я обнаружил звуковое явление, которое назвал повтором.

Сущность повтора заключается в том, что некоторые группы согласных повторяются один или несколько раз, в той же или измененной последовательности, с различным составом сопутствующих гласных.

Повторяясь, согласный или сохраняет полностью свою фонетическую окраску, или же переходит в другой согласный звук в пределах своей акустической группы.

Согласные звуки общерусской речи можно разбить на 10 акустических групп или типов: тип П (п, п', б, б') Ф, (ф, ф', в, в') М, (м, м') Т, (т, т', д, д') С, (с, с', з, з') Н, (н, н') Ш, (ш, ж) Р, (р, р', л, л') К, (к, к', г, г') Х, (х, х'), (см. В. А. Богородицкий. Общий курс русской грамматики. Изд. 4-е. Казань. 1913. Табл. к стр. 28). [1]).

Внутри группы согласные делятся на звонкие и глухие, мягкие и твердые; причем акустическое значение этих различий не одинаково. Звонкий и глухой согласные воспринимаются нами, как два разных звука; а твердый и мягкий, как тот же звук, смягченный или отвердевший.

Отсюда, акустически простейшим видом повтора будет такой, в котором твердость и мягкость согласных не различается, но звонкие и глухие фигурируют, как различные звуки. Вводя признак твердости-мягкости, а также других более тонких звуковых отличий, мы получим последовательный ряд повторов, усложняющихся в сторону большей дифференциации звуковой окраски отдельных согласных. Если же мы исключим различие между звонкими и глухими, то получим обратный ряд повторов, усложняющихся в сторону более широкого обобщения звуковых признаков.

В настоящей статье, цель которой — общее описание повтора как звукового явления поэтической речи, использованы в качества матерьяла исключительно повторы акустически простейшего вида.

---

[1]) Звук йота акустически не согласный, а полугласный.

Говоря о согласных, приходится подчеркнуть, что мы имеем в виду согласные звуки, а не буквы; различие, почему то, упорно игнорируемое многими филологами. В недавно вышедшей книге С. Боброва „Записки стихотворца" автор начинает статью „Согласные в стихе" словами: „Роль букв в стихе до сей поры — область совершенно девственная от каких-либо исследований". Из дальнейшего, однако, видно, что имеются в виду не буквы, а звуки; на стр. 84 в примечании сказано: „необходимо иметь точку зрения на акустическую природу согласных". Говорить об акустической природе букв было бы бессмысленно.

Ярким примером существенного различия буквы и звука служит китайский язык, о котором В. Марков в предисловии к книге „Свирель Китая" (изд. Союза Молодежи 1914 г.) говорит: „Своеобразный характер китайского языка, представляющий из себя явление единственное в своем роде, заставляет различать поэзию, произнесенную вслух, от поэзии написанной, слова, составляющие поэтическое произведенье, от знаков, которые их изображают. Всем должно быть известно, что в китайской письменности начертательные знаки, соответствующие известному слову, не имеют никакого отношения к звукам, составляющим это слово".

Укажу также на понятие буквенной или глазной рифмы.

В русском языке разница между начертаньем согласного звука и его произношением ясно выступает в таких словах, как „мягкий, легкий, его, кого, сделать, сладкий, возжи и пр."; в словах, как „солнце, сердце, поздно, праздно и др.", где некоторые буквы совсем не произносятся; не говоря уже об общем начертании для твердых и мягких согласных. Особо следует упомянуть о произношении звонких согласных в конце слова.

По общему правилу, звонкие согласные в конце слова звучат, как соответствующие глухие, за исключеньем тех, которые не имеют парного, глухого, и согласного Г, звучащего иногда как Х. Однако, степень заглушенности, по моим наблюденьям, не во всех случаях одинакова: во 1) мягкие заглушаются сильней, чем твердые (ср. грудь-груд, лезь-лез, пригубь-губ); во 2) звонкий, заканчивая ударяемый слог, менее подвержен заглушению, чем звонкий, стоящий в конце неударяемого (ср. лабáз-óбраз, берéг-бéрег, выход-вхóд, выгреб-грóб, стóрож-стрáж); и в 3) в словах и формах слов, чаще употребляемых, звонкий менее устойчив (ср. раз, год, муж, погиб, друг и богомаз, люд, лад, пыж, чертог, люб). Этим же об'ясняется, повидимому, устойчивость звонких в словах заимствованных и архаических (топаз, гид, клуб, глад, хлад и мн. др.). Очевидно, полное заглушение происходит не сразу; звонкий согласный в конце слова как бы постепенно „стирается" от частого употребленья.

Различным степеням заглушенности соответствует бóльшая или меньшая легкость, с которой согласный восстанавливает свою звонкость перед следующим за ним гласным или звонким согласным, а также под влиянием общего звукового контекста.

В поэтической речи, где звуки играют значительно бо́льшую роль, чем в речи разговорной (см. статью Л. Якубинского в первом выпуске сборников), приведенные соображения заставляют определять характер звука в каждом отдельном случае особо. Принимая во внимание, что поэтическая речь — речь музыкальная, можно априори ожидать предпочтенья звонким согласным, как звукам более „напевным“. за исключением тех случаев, когда специальные звуковые задания требуют стеченья глухих шумов.

II

С формальной стороны повторы разделяются: во 1) на двухзвучные, трехзвучные и многозвучные, т. е. могут состоять из 2,3 и более согласных; во 2) на простые, и многократные, т. е. могут повторять основные согласные 1, 2. 3 и более раз; в 3) повторы могут повторять основные согласные в различном порядке. Если обозначить основные согласные алгебраическими знаками А, В, С . . . , то получатся повторы типов: АВ, ВА, АВС, ВАС, САВ, АСВ . . . . и т. д. Так, если „соловей“ — основа, то „слава“ — ее простой трехзвучный повтор типа АВС, „волос“ — простой трехзвучный повтор типа СВА. В строках:

Где выл крутясь сердитый вал.
Туда вели ступени скал.

(Лермонтов. Мцыри).

основа „выл“, а „вал-вели“ — двойной двухзвучный повтор типа АВ. Для краткости можно опустить обозначения „двойной двухзвучный“ и выразить повтор формулой АВ—АВ, из которой видно, что повтор двойной и двухзвучный. Так формула АВС — ВСА — САВ означает, что повтор тройной, трехзвучный с различным чередованием основных согласных.

П р и м е р ы:

АВ.

как **тополь** царь ее **полей** (Л. Мцыри).

без **руля** и без вет**рил** (Л. Демон).

заборы **изб**ы и дворы (Л. Боярин Орша).

врагу царя на **пор**уганье (П. Полтава).

и внемлет **арфе серафима** (П. Стансы. „В часы забав“).

на **урн**у Бай**рон**а взирает (П. Андрей Шенье).

урну с водой уронив... (П. Царск. статуя).

но казнь равна ль вине моей (Л. Бояр. Орша).

и серый походный сюртук (Л. Возд. корабль).

и пар от крови пролитой (Л. Мой Демон).

что ж полон грусти ум Гирея (П. Бахч. фонтан).

Мария плачет и грустит
Гирей несчастную щадит. (П. Бахч. фонтан).

дворец угрюмый опустел,
его опять Гирей оставил (П. Бахч. фонтан).

давно грузинки нет. Она
гарема стражами немыми (П. Бахч. фонтан).

и от врага с улыбкой ясной
приосенил ее крылом (Л. Демон).

богатырь ты будешь с виду
и казак душой (Л. Каз. кол. песня).

ВА.

где славу оставил и трон (Л. Возд. корабль).

о нет, их тайну не мою (Л. Бояр. Орша).

как взор грузинки молодой (Л. Демон).

природа тешится шутя (Л. Демон).

ревет ли зверь в лесу глухом (П. Эхо).

и смерти дух средь нас ходил (П. 19 окт. 1831).

но он забыл сосуд целебный (П. Кавк. пленн.).

Зарему разлюбил Гирей (П. Бахч. фонтан).

заглянет в облако любое. (П. Цыганы).

горя восторгом умиленным (П. „Кто знает край“)...

и прямо в трапезу идут (Л. Бояр. Орша).

но не зари пленял ее разлив (Л. Литвинка).

вкушать в неведомой тиши	(П. „Когда б не смутное влеченье“)...
рабы как добрая семья	(П. На выздоровленье Лукулла).
видит странное движенье	(Л. Спор).
любовью билось огневой	(Л. Бояр. Орша).
лучом заката и востока	(Л. Демон).
одна идет дорога в горы	(П. Альфонс).

ABC.

в руке сверкнул турецкий ствол	(Л. Демон).
и раз опричным огорчен	(Л. Бояр. Орша).
что я лежу на влажном дне	(Л. Мцыри).
Нет, я не Байрон, я другой еще неведомый избранник	(Л. „Нет, я не Байрон“).
мой юный слух напевами пленила и меж пелен оставила свирель	(П. „Наперстница волшебной старины“...)
волшебный край. Там в стары годы сатиры смелый властелин	(П. Евг. Онегин).
свой бурный шум, свой блеск заемный и ласки вечные свои	(Л. Гр. Растопчиной).
запомни же ныне ты слово мое: воителю слава—отрада	(П. Песнь о вещ. Олеге).
лежал один я на песке долины уступы скал теснилися кругом	(Л. Сон).
и жар невольный умиленья впервые смутно познавал	(П. Ангел).

BCA.

взор покраснел как зарево заката	(Л. Аул Бастунджи).
сметает пыль с могильных плит	(Л. Мцыри).
откинув локоны от милого чела	(П. Муза).

и **вдруг** **ударя** **в** лоб рукой	(П. Медн. Всадн.).
и с ми**лой** **розой** нера**злучны**	(П. Бахч. фонтан).
лишь только **ветер** над скалою увядшей шевельнет **травою**	(Л. Демон).
оправа **сабли** и кинжала **блестит** на солнце...	(Л. Демон).
вскормил **слезами** и тоской ее пред небом и **землей**	(Л. Мцыри).
так **полон** тайнами любви, что думы **пылкие** мои	(Л. Мцыри).
на сум**рачной** **горе** под свежею **чинарою**	(Л. Свиданье).
и **ангел** грустными очами на жертву бедную **взглянул**	(Л. Демон).
и **ангел** строгими очами на искусителя **взглянул**	(Л. Демон).

САВ.

и **сквозь** него **высокий** бор	(Л. Бояр. Орша).
твоя **измена** черная понятна мне **змея**	(Л. Свиданье).
Фобласа **давний** ученик и **недоверчивый** **старик**	(П. Евг. Онегин).
на взморье **виден**. Иногда причалит с **неводом** туда	(П. Медн. Всадн.).

ВАС.

лежал **один** я на песке **долины**	(Л. Сон).
но **и** теперь **никто** не **кинет**	(П. Паж или пятнадцать лет).
штыки смыкает. **Тяжкой** тучей	(П. Полтава).
в **гремучий** **говор** все слилось	(П. Полтава).

от финских хладных скал до пламенной Колхиды (П. Клеветникам России).

отмстить неразумным хазарам (П. Песнь о вещ. Олеге).

тянулся по горам кругом (Л. Мцыри).

счастливый первенец творенья (Л. Демон).

ведите в плен младых рабынь,
делите бранную добычу (П. Подражание Корану).

АСВ.

у Черного моря чинара стоит молодая (Л. Дубовый листок).

недвижно в даль уставя очи (П. Галуб).

там ныне в тень могилы хладной (П. Галуб).

и небо обвинять нельзя ни в чем,
и как на зло все весело кругом (Л. Литвинка).

старый муж, грозный муж,
режь меня, жги меня (П. Цыганы).

Что пирует царь великий
в Петербурге городке (П. Пир Петра Великого).

но скоро были мы судьбою
на долгий срок разведены (П. Евг. Онегин).

богини вечной красоты.
И ты Харитою венчанный (П. „Кто знает край“...).

СВА.

до срока созрел я и вырос в отчизне суровой (Л. Дубовый листок).

на суше, на морях, во храме, под шатром (П. Кинжал).

но долго все еще глядит (П. Руслан и Людмила).

и слаб, как будто долгий труд
болезнь иль голод испытал (Л. Мцыри).

в селеньях **вдоль** большой дороги
близ Мол**даванского** двора (П. Цыганы).

в Молдавии, в глуши степей,
вдали Италии своей (П. Евг. Онегин).

спешат **толпой** на поклоненье,
и над семьей могильных **плит** (Л. Демон).

доволен? Так пускай **толпа** тебя бранит
и **плюет** на алтарь, где твой огонь горит (П. Поэту).

и кудри **плющом** увитые
Сирийским мирром **умащал** (П. „Кто из богов мне возвратит).

И блещет **гордою** красой.
Как **друга** ропот заунывный (П. К морю).

и шумя и крутясь, **колебала** река
отраженные в ней **облака** (Л. Русалка).

на **трупы** всадников **порой** (Л. Демон).

Многозвучные повторы.

задумчивый **грузин** на месть тебя ковал,
на **грозный** бой точил черкес свободный (Л. Кинжал).

густым венчанные **плющом**,
пещеры, где **палящим** днем (Л. Демон).

невольно я **с отрадой** тайной,
страдалец, слушаю тебя (Л. Демон).

и месяц **с правой стороны**
сопровождал мой бег **ретивый** (П. Приметы).

не требуя **наград** за подвиг благ**ородный** (П. Поэту).

смеялась над толпою **вздорной**
судила **здраво** и светло (П. А. О. Росетти).

В песчанных степях **Аравийской** земли
три гордые пальмы **высоко росли** (Л. Три пальмы).

слезы **брызгами** летят.
Но по степи **разбегаясь** (Л. Дары Терека).

все ходит, ходит он **кругом**,
толкует **громко** сам с собой (П. Медн. Всадн.).

облокотясь на столик у окна (Л. Литвинка).

и в щели пряталась сырой,
то взвившись на небо стрелой (Л. Бояр. Орша).

мгновенно гневом возгоря (П. Медн. Всадн.).

в полдневный жар в долине Дагестана (Л. Сон).

кто мир и негу возлюбя,
как розу, в тишине гарема (П. Бахч. фонтан).

могучее лихое племя;
богатыри—не вы.
Плохая им досталась доля (Л. Бородино).

в гранит оделася Нева,
мосты повисли над водами (П. Медн. Всадн.).

Лишь розы увядают
Амврозией дыша (П. Отрывок).

не здесь ли мирны дни вели земные боги?
Не се ль Минервы Росской храм? (П. Восп. о Ц. Селе).

лежит на нем камень тяжелый (Л. Возд. корабль).

душа тобой уязвлена.
Лобзай меня: твои лобзанья (П. „В крови горит огонь желанья“...).

тень смерти мрачной полосой
промчалась на его челе (Л. Боярин Орша).

Многократные повторы.

АВ—АВ.

могильный гул хвалебный глас (П. Цыганы).

где под влиянием луны
все полно тайн и тишины (П. Бахч. фонтан).

уже давно между собою
враждуют эти племена (П. Клеветн. России).

прохлада сумрачной дубравы
журчанье тихого ручья (П. Евг. Онег.).

AB — BA

чей старый терем на горе крутой (Л. Литвинка).

не много лет тому назад
там где сливаяся шумят (Л. Мцыри).

где наша роза
друзья мои
увяла роза
дитя зари (П. Роза).

как зари румяный полусвет
в окно тюрьмы прощальный свой
привет
мне умирая посылает (Л. Сосед).

BA — BA

выплесни ты нас на сушу (П. Сказка о Царе Салтане).

но к страстным лобзаньям не
знаю зачем (Л. Русалка).

и кровь широкими струями
на чепраке его видна (Л. Демон).

явись возлюбленная тень
как ты была перед разлукой
бледна хладна как зимний день (П. Заклинанье).

в дымной хате мужика.
Дети спят, хозяйка дремлет,
на полатях муж лежит (П. Утопленник).

BA — AB

зарделась грозная заря (П. Восп. о Ц. С.).

святыни миром осеня
пусть примет сумрачная келья (Л. Демон).

ножны кинжалов дорогих,
меж них стремянный молодой (Л. Боярин Орша).

он в думу тихо погрузился
смущенный взор изобразил (П. Полтава).

когда студенный ключ играет
по оврагу
и погружая мысль в какой то
смутный сон (Л. „Когда волнуется...").

прочтя печальное посланье
Евгений тотчас на свиданье
стремглав по почте поскакал (П. Евг. Онег.).

отпуская веселится
кружку пенит с ним одну
и в чело его целует
светел сердцем и лицом (П. Пир Петра Великого).

АВ — АВ — АВ

взгляни: под отдаленным сводом
гуляет вольная луна (П. Цыганы).

сверкнул в его душе. Пред
ним шумит Дунай
и родина цветет, свободной жизни
край (Л. Умирающий гладиатор).

АВ — ВА — ВА

презренье просьбы робкий взор
и тихий вздох и ропот томный (П. Бахч. фонтан).

ВА — ВА — ВА

я видел ханское кладбище
владык последнее жилище (П. Бахч. фонтан).

ВА — ВА — ВА

ты видел деву на скале
в одежде белой над волнами (П. Буря).

и бледен он меж плит сы-
рых
и долго листьев молодых
не распускал все ждал лучей (Л. Мцыри).

АВ — АВ — АВ — АВ

на как втершийся с утра
анмодавец терпеливый
орча в передней молчаливой
е трогалась с ковра (П. На выздоровление Лукулла).

ВА — ВА — ВА — ВА

адежды нет покуда не падет
адменный этот русский. Перед
ним (Л. Литвинка).

ВА — ВА — ВА — ВА

отступник света, друг природы
покинул он родной предел
и в край далекий полетел (П. Кавк. пленник).

ВА — АВ АВ — АВ

о чем шумите вы народные витии?
зачем анафемой грозите вы России
что возмутило вас? Волнение Литвы (П. Клев. России).

ВА — АВ — АВ — ВА

дочь его Родриг похитил
обезчестил древний род
вот за что отчизну предал
раздраженный Юлиан (П. Родриг).

ВА — АВ — ВА — ВА

и дань их вольную берет
настанет ночь, они все трое
варят нежатое пшено
старик уснул и все в покое
в шатре все тихо и темно (П. Цыганы).

AB — AB — AB — BA

для берегов отчизны дальней
ты покидала край чужой.
В час незабвенный, в час печальный
я долго плакал пред тобой.
Мои хладеющие руки (П. „Для берегов отчизны“).

BA — BA — AB — BA — AB

в дыму огонь блестел
звучал булат, картечь визжала
рука бойцов колоть устала
и ядрам пролетать мешала
гора кровавых тел (Л. Бородино).

AB — AB — BA — BA — AB

в сладкий час вечерней мглы
где в гаремах наслаждаясь
дни проводит мусульман
там волшебница ласкаясь
мне вручила талисман
. . . .
. . . .
в нем таинственная сила (П. Талисман).

AB — AB — AB — AB — BA — AB

последних вынести не мог
угас как светоч дивный гений
увял торжественный венок
его убийца хладнокровно
навел удар, спасенья нет
пустое сердце бьется ровно (Л. Смерть поэта).

BAC — BC

и мрачнее черной ночи (П. Воевода).

CAB — AB

и дней моих печальное начало
наскучило, давно постыло мне (П. Позволь душе моей“...).

ACB — BC

Стамбул для сладостей порока
мольбе и сабле изменил (П. „Стамбул гяуры...").

BC — ABC

по звонким скважинам пустого
тростника
уже наигрывал я слабыми перстами
и гимны важные внушенные богами (П. Муза).

ABC — ABC.

стакан кипящий пеной белой
и стук блестящего стекла (П. К Батюшкову).

CBA — CBA.

не даром помнит вся Россия
про день Бородина (Л. Бородино).

BAC — ABC.

где прежде финский рыболов
печальный пасынок природы
один у низких берегов (П. Медн. Всадн.).

ACB — BCA

о кто ты? Речь твоя опасна
тебя послал мне ад иль рай?
чего ты хочешь? Ты прекрасна,
но молви кто ты, отвечай (Л. Демон).

BAC — CBA.

Мария ты пред ним явилась.
увы, с тех пор его душа
преступной думой омрачилась.
Гирей изменою дыша (П. Бахч. фонтан).

CAB — ABC.

и села мирные России.
В Тавриду возвратился хан
и в память горестной Марии
воздвигнул мраморный фонтан (П. Бахч. фонтан).

AB — CBA — CAB.

шесть мест упраздненных стоят
шести друзей не узрим боле.
они разброссанные спят (П. 19 окт. 1931 г.).

ABC — ACB — CAB.

из-под т аинотвенной холодной полу-
маски
звучал мне голос твой отрадный как
мечта
светили мне твои пленительные глазкп
и улыбалися лукавые уста (Л. „Из под таинственной...“)

AB — AB — BA — BAC.

печальный демон дух изгнанья
летал над грешною землей
и лучших дней воспоминанья
пред ним теснилися толпой (Л. Демон).

ABC — BC — ABC — BAC — ABC — BC.

бледна хладна как зимний день
искажена последней мукой
приди как дальная звезда
как легкий звук иль дуновенье
иль как ужасное виденье (П. Заклинание).

BA — DBAC.

ум улетал за край земной
а между тем грозы незримой (П. Руслан и Людмила).

BC — DABC.

сей идол северных дружин
маститый страж страны державной (П. К тени полководца).

CBAD — CBD.

у нас его еще не знали девы
как для него уж Дельвиг забывал (П. Сонет).

ABCD — ACDB.

клянусь о матерь наслаждений
тебе неслыханно служу
на ложе страстных искушений (П. Клеопатра).

CB — ABCD — DCB.

Делибаш на всем скаку
срежет саблею кривою
с плеч удалую башку.
мчатся сшиблись в общем крике (П. Делибаш).

BAD — DBAC — AC.

как будто он об ней жалея...
то не был ангел небожитель
ее божественный хранитель (Л. Демон).

ACB — BA — AD — CBDA.

и сколько здесь ни видно нас
мы все сойдем под вечны своды (П. „Брожу ли я...“).

DC — BDC — EDCBA — DC.

недавно черных туч грядой
свод неба глухо облекался
недавно дуб над высотой
в красе надменной величался (П. Аквилон).

BADCF — FDCA — CADEF — основа

но ты поднялся ты **взыграл**
ты прошумел **грозой** и славой
и бурны **тучи разогнал**
и дуб **низвергнул** величавый (П. Аквилон).

Все эти примеры составляют, разумеется, незначительную часть звуковых повторов, которые можно обнаружить в стихах наших поэтов. В этом может убедиться всякий, кто внимательно рассмотрит их звуковую структуру. В интересах наглядности, я привел в настоящей статье примеры исключительно из произведений Пушкина и Лермонтова. Но не могу не указать на некоторые повторы у других поэтов.

Например:

помедли, помедли **вечерний** день.
продлись, продлись **очарованье**. (Тютчев. Последняя любовь).

я помню вся в цветах исполнена **печали**
к **плечу** слегка твоя склонилась
голова (Фет. „Вчера увенчана...“).

как князья **скирды**
широко **сидят** (Кольцов. Урожай).

гибель близко но не спит
голубочек белый (Жуковский. Светлана).

как **Волги вал белоголовый** (Языков. Молитва).

Часто звуковые повторы вместе с основой образуют привычное сочетанье, соответствующее вышеотмеченному явлению „банальных“ рифм. На слиянии звуковой и образной параллелей основаны такие часто встречающиеся сочетания, как:

„темно—туман“

Туманно в поле и темно (Л. Бояр. Орша).

Темно; луна зашла в туманы (П. Цыганы).

И скрылся день: клубясь, туманы
Одели темные поляны (Л. Беглец).

Темно в долине. Роща спит
Над отуманенной рекою. (П. Евг. Онег.).

В неверный час, меж днем и темнотой,
Когда туман синеет над водой (Л. Наполеон).

. . . . и встают
Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я . . . . (Л. Первое Января).

Давно расселины темны,
Катясь чрез узкие долины,
Туманы сонные легли (Л. Измаил-бей).

„плач—печаль“

Так плачет мать во дни печали (П. Бахч. фонтан).

Ты слышал плач друзей печальных (Д. На выздоровление Лукулла).

Не плач, ужасен вид твоей печали (Л. Аул Бастунджи).

Ты плачешь. Полно, брось печали. (П. Братья разбойники).

„клонить—колени“

Колени преклонив, она . . (П. Кавк. пл.).

Невольно клонятся колени (Бахч. фонтан).

Дрожащие колена преклонив (П. Каменный гость).

У гроба матери колена преклонив (П. Безверие).

Но колен моих пред вами
Преклонить я не посмел (П. „Под'езжая под Ижоры...“)

Пред богинею колена
Робко юноша склонил (П. „Плещут волны Флегетона...“).

Я плачу. Видишь я колена
Теперь склоняю пред тобой (П. Бахч. фонт.)

С главой в колена преклоненной (П. К А. И. Галичу).

Младую голову Селим
Вождю склоняет на колени. (Л. Измаил-бей).

К этой же категории звукообразных сочетаний следует отнести такие совпадения, как:

С короной, с княжеским *гербом*
Воздвиглась новая *гробница* (П. Бахчис. фонт.)

И блещет в церкви длинный ряд *гробов*
Украшенный *гербом* его отцов (Л. Литвинка).

К *луке склоня* на стремена... (П. Кавк. плен.)

И стан худощавый к *луке наклоня* (Л. Три пальмы).

Как роем *черной саранчи* (П. Полтава)

Как *черный* камень сглаженный волной
Как *саранча* легко в степи широкой (Л. Аул Бастунджи).

Но кроме звукообразных встречаются повторения чисто звуковых сочетаний, как напр.:

„без — боязнь“

Под'едет путник без боязни (П. Кавк. плен.)

Гляжу вперед я без боязни (П. Стансы).

Заутра казнь. Но без боязни (П. Полтава).

„Петр — пирует“

Пирует Петр . . . . (П. Полтава).

Что пирует царь великий
В Петербурге городке (П. Пир Петра Великого).

„тусклый — стекло“

Глядится тусклый день в стекло (Л. Бояр. Орша).

Трет стекла тусклые сукном (Л. Казначейша).

Сюда же относится трижды повторенное в „Руслан и Людмила“ сочетанье „гусли — глас (голос)“:

Но вдруг раздался *глас* приятный

И звонких *гуслей* беглый звук

Раздался *гуслей* беглый звук
И *голос* вещего баяна

Стоит уныло; *гласы* трубны,
Рога, тимпаны, *гусли*, бубны...

III.

Приведенные примеры повторов различных типов дают общее представленье о повторе, как звуковом явлении, но сами по себе еще ничего не говорят о нем, как явлении характерном для поэтической речи. Действительно, созвучные слова (рифмующиеся, аллитерирующиеся) встречаются как в прозе, так и в поэзии, и, только особым образом использованные, они становятся созвучьями, пригодными для инструментовки стиха.

То, что обращает созвучные слова в созвучья, это прежде всего—их расстановка.

Простейшим видом расстановки является расположенье созвучных слов рядом (большинство аллитераций и внутренних рифм). Далее, расположенье созвучных слов в стихе может определяться: или 1) внешней формой стиха: его конец и начало (концевые и начальные рифмы и ассонансы), или 2) ритмикой стиха: созвучья стоят в долях ритмически наиболее важных, или 3) логической структурой: созвучными оказываются слова или важные по значенью, или связанные между собой образно.

Так как принципы ритмического и логического расположенья затрагивают вопросы об отношении звуковой структуры стиха к ритму и к образу, что выходит далеко за рамки настоящей статьи, то мы ограничимся первыми двумя случаями: расположеньем рядом и сообразно внешней форме стиха.

А. Простейший способ построить созвучье это — сопоставить созвучные слова, расположить их рядом. Сущность этого приема простого звукосочетанья в том, что созвучные слова, следуя одно за другим, тем самым уже сливаются в одно созвучное целое. На этом приеме, как указано выше, построены строчные рифмы, большинство аллитераций, а также более сложные звуковые фигуры, как, например, известное:

шипенье пенистых бокалов (П. Медн. Всадн.)
или
отворите мне темницу (Л. Желанье).

Звуковые повторы, располагаясь рядом с своей основой, образуют с ней слитные фигуры различных типов: АВАВ, АВВА, АВСАВС, АВССВА, АВСВАС, АВСАСВ и т. д.

Примеры:

палач и алчно жертвы ждет (П. Полтава).

озаряема полной луной (Л. Русалка).

и с бурею братом назвался бы я (Л. „В теснине Кавказа...")
и бурю братом назвал я (Л. Бояр. Орша).
так бурей брошен на песок (Л. Бояр. Орша).
стал крутить свой сивый ус (П. Воевода).
кто к торгу страстному приступит (П. Клеопатра).
в долине той враждою жадной (П. Галуб).
поникни Галлия главой (П. Восп. о. Ц. С)
посыпал пеплом я главу (Л. Пророк).
о Брента. Нет, увижу вас (П. Евг. Онег.)
я звать в отчаянии стал (Л. Демон).
и воет ветер будто зверь (Л. Бояр. Орша).
Везувий зев открыл . . . . (П. Наброски).
как быстро наши лета улетели (П. „Позволь душе моей...")
близ Данте тень его внимает (П. А. Шенье).
пестреют шапки. Копья блещут (П. Полтава).
и наши буйные набеги (П. Братья разбойники).
их села и нивы за буйный набег (П. Песнь о вещем Олеге)
за лес и сало возит нам (П. Евг. Онег.)
и там мятель дозором ходит (Л. Демон).
и тайный замысел ласкал (Л. Мцыри).
пришлец туманный и немой (Л. Демон).
узнай назначено судьбой (Л. Демон).
открыть мне жизни назначенье (Л. „Гляжу на будущность.")
в ее широкие края (П. „Вчера был день").
тревожит позднее молчанье ночи темной (П. Ночь).
огонь руки сей. Сакля далека (Л. Аул Бастунджи).
вдали я видел сквозь туманы (Л. Мцыри).

и снова сон его объемлет	(П. Бахч. фонтан).
так вот кого любил я пламенной душой	(П. На смерть Ризнич).
и в них широкими реками	(П. Медн. Всадн.).
исправным воином восстать	(П. Галуб).
янтарь на трубках Цареграда	(П. Евг. Онег.).
на полуюные поля	(Л. „Когда весной разбитый лед).
ради резвого разврата	(П. „Ольга, крестница Киприды“).
его ленивою волной	(П. Восп. о Ц. С.).
ни гордого доверия покой	(Л. Родина).
теперь парит в стране святой	(Л. Бояр. Орша).
не знал ни злобы, ни сомненья	(Л. Демон).
в нем правду древнего востока	(П. „Стамбул гяуры...“).
широко ноздри раздувая	(Л. Демон).
люблю тебя булатный мой кинжал	(Л. Кинжал).
и пыль веков от хартий отряхнув	(П. Борис Годунов).
прижать с тоской к груди другой	(Л. Мцыри).
что мог бы Бог ему прибавить	(П. Медн. Всадн.).
позор и гибель беглеца	(Л. Беглец).
и стан худощавый к луке наклоня	(Л. Три пальмы).
в горах востока, и тоску изгнанья	(Л. Пам. А. И. Одоевского).
и труп от праведных изгнанный	(Л. Беглец).
зачем нечаянным ударом	(П. Галуб).
пирует Петр...	(П. Полтава).
под сенью мирною Минервиной эгиды	(П. К другу стихотворцу).
ты бывало мне внимала	(П. Рифма).
презрительным окинул оком	(Л. Демон).

нет, жребий смертного творенья	(Л. Демон).
с ним Игорь и старые гости	(П. Песнь о вещем Олеге)
и вырос в тесных я стенах	(Л. Боярин Орша).
люди хитры, хоть и труден	(Л. Спор).
или мадонны молодой	(П. „Кто знает край...“).
тебе постыл, ты слеп, ты сед	(Л. Бояр. Орша).
светло-лиловою стеной	(Л. Демон).
сказал крестяс старик седой	(Л. Бояр. Орша).
не ведал он владыки и суда	(Л. Литвинка).
и мы с волнением внимали	(Л. „Ты помнишь ли...“).
мгновенно гневом возгоря	(П. Медн. Всадн.).
одна и грустна на утесе горючем	(Л. Сосна).

Приему простого звукосочетания (сопоставление равнозвучащих, но разнозначущих слов) соответствует в образном творчестве прием тавтологического сочетанья (сопоставление равнозначущих, но разнозвучащих слов).

родитель — батюшка, грусть — тоска, море — океан, путь — дорога, не видать конца — краю, тоска — кручина и т. п.

Соединение этих двух приемов дает звукообразную тавтологию (сопоставление равнозначущих и равнозвучащих слов) представляющую из себя или простое повторение слова, или повторение его в другой грамматической форме.

под полом-полом, в подполье-подполье, под дубком-дубком, под горой-горой, среди леса-леса, под мостом-мостом, на воротах-воротах, под крыльцом-крыльцом и т. п.

на море моринском, на озере озеринском, древо древоданское, листья лихоханские, на горе горынской, в поле поленском, пометушки метут, поскребушки скребут, ревунчики ревут, текунчики текут, бегунчики бегут, стоит стоюта, висит висюта, виса висит, висело висело, хода ходит, в пещеру пещеровать, два орла орловались и т. п.

Повидимому, мы имеем здесь различные формы проявления одного общего поэтического принципа, принципа простого сочетанья: при чем, матерьялом сочетанья служат или звуки слов, или их значенье, или же и то и другое.

Обычно, явления тавтологии, или словесного параллелизма, истолковываются, как способ дать „превосходную степень действия или качества“. (См. А. Шалыгин. Теория словесности. 5-ое изд. Стр. 88 сл.). В пример приводятся такие выраженья, как „бегом бежать, темным темно, давным давно, полным полно и т. п.“, где усиленье действия или качества действительно на-лицо. Но существует громадное количество тавтологических сочетаний, подобно вышеприведенным, где невозможно найти никакого „усиленья“. Если выраженья „чуж-чуженин, стар-старичек“ еще можно с натяжкой истолковать, как „очень чужой, очень старый“, то к таким сочетаньям, как „заря-зарянница, думу-думать, горе-горевать“ такое толкование неприменимо. Дело в том, что усиление выразительности не составляет поэтического заданья, и об'яснить явление тавтологии, как поэтическую фигуру, не может. Но отдельное тавтологическое сочетанье может быть использовано практическим языком, и тогда оно становится средством выраженья превосходной степени действия или качества.

Примером обращения поэтической фигуры в выразительное средство могут служить следующие явления: звукообразная тавтология „век-вековать“ обращается в прилагательное „вековечный“, со значеньем „очень вечный“; тавтологическое сочетанье „старый-давний“ обращается в „стародавний“, означая „очень давний“ и т. п. Происходит, как бы, слияние элементов сочетанья, поэтическое построение разрушается и словесный матерьял переформировывается в выразительное средство, усиливающее действие или качество. Но, повторяю, это расформирование поэтической фигуры есть явление практическаго языка и, разумеется, никак не может служить об'ясненьем фактов языка поэтического.

Б. Прием формального звукосочетания предполагает наличность определенной внешней формы поэтического произведения: строфа, куплет и т. п, Для звукового повтора я за таковую принимаю стихотворную строку, ее начало и конец.

Созвучья, располагаясь на этих долях строки, образуют следующие фигуры:

1. Кольцо. Основа в начале строки, повтор в конце той же или следующей строки.

2. Стык. Основа в конце строки, повтор в начале следующей.

3. Скреп. Основа в начале строки, повтор в начале следующей.

4. Концовка. Основа в конце строки, повтор в конце следующей. Частным случаем концовки будет совпадение повтора с рифмой.

Примеры:

Кольцо.

редеет облаков летучая гряда	(П. „Редеет облаков...“).
и гимны важные внушенные богами	(П. Музе).
творя обеты и молитвы	(П. „Кто из богов мне возвратит...).
где парус рыбаря белеет иногда	(П. Деревня).
и голосов нестройный гул	(Л. Демон).
меня убьет его измена	(П. Бахч. фонтан).
однообразен каждый день	(П. Бахч. фонтан).
проснись мой гость, пора, пора	(П. Цыганы).
как он великий океан	(Л. Последнее новоселье).
Татьяна изнывала тайно	(П. Евг. Онег.).
гяуру сердце отдала? нет, жены робкие Гирея	(П. Бахч. фонтан.).
в юдоли где расцвел мой горестный удел	(П. Городок).
явись — и дланию своей	(П. К тени полководца).
твой лоб наморщенный увит	(Л. Казбеку).
и различал я как узор	(Л. Мцыри).
и разгоралась как заря	П. Галуб).
там где сливаяся шумят	(Л. Мцыри).
тому кто в бой итти не смеет	(П. Галуб).
утомительно гремит	(П. Зимняя дорога).
ночное возмутил молчанье	(Л. Демон).
и горе нашему врагу	(П. Прозаик и поэт).
и валунов им на славу	(Л. Дары Терека).
вот смерклось. Были все готовы	(Л. Бородино).

лишь в бору поникши ели (Л. „Листья в поле пожелтели“).

вечор она мне величаво (П. Паж).

колокольчик вдруг умолк (П. Бесы).

Марии ль чистая душа
являлась мне, или Зарема (П. Бахч. фонтан).

здесь будет город заложен
на зло надменному соседу (П. Медный всадник).

и стон раздался под стеной (Л. Баллада).

туманно в поле и темно (Л. Бояр. Орша).

темно. Луна зашла в туманы (П. Цыганы).

и труд и мука и отрада (П. Евг. Онег.).

и склонясь в дыму кальяна (Л. Спор).

от стен его ложатся тени (Л. Демон).

но и Дидло мне надоел (П. Евг. Онег.).

камином освещенный
сижу я под окном (П. Городок).

красуйся град Петров и стой
неколебимо как Россия (П. Медн. всадн.).

природа жаждущих степей
его в день гнева породила (П. Анчар).

потом он отворил окно
все было на небе темно (Л. Бояр. Орша).

с такою нежною томительной тоской (Л. На смерть Ризнич).

на узорные шальвары
сонный льет грузин (Л. Спор).

не плачь. Ужасен вид твоей печали (Л. Аул Бастунджи)

ах долго я забыть не мог
две ножки. Грустный, охладелый (П. Евг. Онег.).

нет мыслит он, не заменит (П. Галуб).

младую, белую как лебедь, воздымала (П. Нереида).

и старый замок озаряет (П. Полтава).

двойной лорнет скосясь наводит (П. Евг. Онег.).

или не верь, мне все равно (Л. Мцыри).

смерть как приедем подержит мне стремя. (Л. Пленный рыцарь).

по сторонам раздаться просят (П. Галуб).

звонков раздавались нестройные звуки (Л. Три пальмы).

мне вас не жаль, года весны моей (П. „Мне вас не жаль").

напрасно пророка о тени он просит (Л. Три пальмы).

с волненьем песне он внимал (П. Кавк. плени.).

и вот на поле грозной сечи
ночная пала тень. (Л. Бородино).

ни власть ни жизнь меня не веселят (П. Борис Годунов).

на кровле устланной коврами (Л. Демон).

лежит на нем камень тяжелый (Л. Возд. корабль).

С т ы к:

и в даль глядел. Пред ним широко
река неслася. (П. Медн. всадн.).

и саклю новую минуя
на миг остановился (Л. Беглец).

и ничего перед собой
себя прелестней не находит (П. „Кто знает край").

иль зачем судьбою тайной
ты на казнь осуждена (П. „Дар напрасный").

и вот средь общаго молчанья
чингаря стройное бряцанье (Л. Демон).

в передовом твоем отряде
урядник был бы он лихой (П. Д. В. Давыдову).

когда голодный и худой
обходит волк вокруг гумна (Л. Бояр. Орша).

и вьются виноградны лозы
и злато блещет на стенах (П. Бахч. фонтан).

и поучительной лозой
зоила хлещет мимоходом (П. К Гнедичу).

чтоб укорять того, чья злоба
убила друга моего (П. Заклинанье).

за ним верблюдов длинный ряд
дорогой тянется... (Л. Демон).

прядет ушьми и полный страха
храпя косится с крутизны (Л. Демон).

твои булатные копыта.
теперь ужель их не узнал (П. Опричник).

народов ненависть почила
луч бессмертия горит (П. Наполеон).

песни дружные гребцов,
в царском доме пир веселый (П. Пир Петра Великого).

желая сердце обмануть
меняют пышные наряды (П. Бахч. фонтан).

близ пепелища все воссели.
веселья барды песнь воспели (П. Кольна).

и сладострастными стихами
и тихим шепотом любви (П. К Батюшкову.

я знаю, нежного Парни
перо не в моде в наши дни (П. Евг. Онег.).

хотел всю область Палемона
и племя чуждого закона (П. Конр. Валленрод.).

что раз потеряно, то, верно
вернется к нам когда-нибудь (Л. „Мой друг, не плачь").

немолчный ропот, вечный спор
с упрямой грудою камней (Л. Мцыри).

обнявшись будто две сестры
струи Арагвы и Куры (Л. Мцыри).

чей конь примчался запыленный
и пал на камни у ворот (Л. Демон).

по оживленным берегам
громады стройные теснятся (П. Медн. Всадн.).

где скрылись ханы? Где гарем?
кругом все тихо, все уныло (П. Бахч. фонтан).

как вдруг однажды он исчез
осенней ночью... (Л. Мцыри).

приятной лестью забавлять,
ловить минуту умиленья (П. Евг. Онег.).

промчались в глубине долины
недолго продолжался бой (Л. Демон).

не поминай теперь о ней.
напрасно... (Л. Бояр. Орша).

в домах все темно. У ворот
затворы с тяжкими замками (П. Опричник).

я дочь мою мнил осчастливить браком,
как буря смерть уносит жениха (П. Борис Годунов).

висят над ложем образа,
их ризы блещут,... (Л. Боярин Орша).

скажи, когда ж опять свиданье?
сегодня, как зайдет луна (П. Цыганы).

сладки мне родные звуки
звонкой песни удалой (П. „В поле чистом серебрится“).

мелькает редко наслажденье
младые жены как-нибудь (П. Бахч. фонтан.).

где выл крутясь сердитый вал
туда вели ступени скал (Л. Мцыри).

при первом звуке новой встречи
его встревожили сильней (Л. А. Гр. Хомутовой).

с своим бесчувствием холодным
ходил народ... (П. Медн. Всадн.).

как часто милым лепетаньем
иль упоительным лобзаньем (П. Цыганы).

ее невольно обнял тайный страх,
стряхнув с себя росу она пустилась (Л. Аул Бастунджи).

как будто в ту башню пустую
что юношей пылких и жен (Л. Тамара).

тень смерти мрачной полосой
промчалась на его челе (Л. Бояр. Орша).

•

Скреп:

и ревом скрипок заглушен
ревнивый шепот модных жен (П. Евг. Онег.).

грозой снесенные мосты,
гроба с размытого кладбища (П. Медн. Всадн.).

белей и чище покрывала
был томный цвет ее чела (Л. Демон).

лишен был жизни иль свободы.
лишь хмель литовских берегов (П. Конр. Валленрод).

не унывая открывал
Невой ограбленный подвал (П. Медн. Всадн.).

у люльки дочь поет любовь.
Алеко внемлет и бледнеет (П. Цыганы).

лежу один и думаю,
ужели не во сне (Л. Свиданье).

пока озарится восток,
и капают горькие слезы (Л. Возд. корабль).

и речи резвые, живые,
я очарован, я горю (П. Е. Н. Ушаковой).

уж день погас. Угрюмо бродит
Аджи вкруг сакли... (Л. Каллы).

и скоро все в дали степной
сокрылось... (П. Цыганы).

который мельпомены
котурны и кинжал (П. Городок).

провозглашать я стал любви
и правды чистые ученья (Л. Пророк).

в тени хранительной темницы
утаены их красоты (П. Бахч. фонтан.).

стремена бьются о бока,
истерт ногами седока (Л. Бояр. Орша).

постеля есть, покой вам нужен
и к стойлу тянется ваш конь (П. Альфонс).

меня тревожит дух лукавый
неотразимою мечтой (Л. Демон).

страшно мысли в нем мешались,
трясся ночь он напролет (П. Утопленник).

шипенье пенистых бокалов
и пунша пламень голубой (П. Медн. Всадн.).

клялся, что вечно не изменит,
он ласки дорого ценил (Л. „Не плачь, не плачь, мое дитя").

кто при звездах и при луне
так поздно едет на коне? (П. Полтава).

и вымолвить хочет: давай улетим.
мы вольные птицы... (П. Узник).

и ветер дул, печально воя,
в то время из гостей домой (П. Медн. Всадн.).

другим рассказы сокращают
угрюмой ночи праздный час (П. Братья разбойники).

навис покров угрюмой нощи
на своде дремлющих небес (П. Восп. о Ц. С.).

одна в глуши лесов сосновых
давно, давно ты ждешь меня (П. К няне).

над синею Курой
он сетью зеленеющей (Л. Свиданье).

над урной, где твой прах лежит
народов ненависть почила (П. Наполеон).

вот сыростью холодною
с востока понесло (Л. Свиданье).

я видел ханское кладбище
владык последнее жилище (П. Бахч. фонтан).

то огонь по членам пробегает,
то негою томится грудь (П. Кольна).

седых вершин зубцы,
выходят с караванами (Л. Свиданье).

полны свежей мглой,
не пылит дорога (Л. Горные вершины).

ужо тебе. И вдруг стремглав
бежать пустился... (П. Медн. Всадн.).

вожди спокойные глядят,
движенья ратные следят (П. Полтава).

и он изгнанник перелетный
гнезда надежного не знал (П. Цыганы).

и три копья пронзили грудь,
которой так хотелось отдохнуть (Л. Литвинка).

обагрила звойной крови
благородная струя (Л. Дары Терека).

гарема строгие законы.
Угрюмый сторож ханских жен (П. Бахч. фонтан).

но красоты их безобразной
я скоро таинство постиг (Л. С. Н. Карамзиной).

Концовка:

в крови горит огонь желанья,
душа тобой уязвлена (П. „В крови горит...").

меня смешила их измена,
и скорбь исчезла предо мной (П. Друзьям).

авось на память поневоле
придет вам тот, кто вас певал (П. Е. Н. Ушаковой).

с кем я тревоги боевые
в шатре за чашей забывал (П. „Кто из богов...").

именинница ль она
чудотворца исполина (П. Пир Петра Великого).

...злой холоп,
окончишь ли допрос нелепый (П. Полтава)

сердечной ревностью горя,
он оком опытным героя (П. Полтава).

но в этом страшном ожиданье
забилось сердце не одно (Л. Валерик).

до большой реки
колыхаясь и сверкая (Л. Спор).

ласкаю я мечту родную
везде одну (Л. Любовь мертвеца).

и от мира уводила
в очарованную даль (П. Рифма).

так поведали бы миру
Гезиод или Омир (П. Рифма).

увяла роза
дитя зари (П. Роза).

не в наследственной берлоге
не средь отческих могил (П. Дорожные жалобы).

с сотней пушек и мортир
и своих мамлюков роту (П. Бонапарт и Черногорцы).

но в храме, средь боя,
и где я ни буду (Л. „Есть речи"...).

я вижу там окно
но свечкой одинокою (Л. Свиданье).

любила поменяться с ним,
когда сквозь вечные туманы (Л. Демон).

и в чело его целует
светел сердцем и лицом (П. Пир Петра Великого).

буря мглою небо кроет
вихри снежные крутя (П. Зимний вечер).

за весной красой природы
лето знойное пройдет (П. Цыганы).

одели темные поляны
широкой белой пеленой (Л. Беглец).

счастливец. Видел я и локон своевольный
родных кудрей покинувший волну (Л. „Из-под таинственной").

угрюм и пуст широкий двор.
вот испытав замки дверей (Л. Бояр. Орша).

очнулся пленник как от сна
и в глубине пещеры тесной (Л. Кавк. плен.).

неволю душных городов
там люди в кучах за оградой (П. Цыганы).

...из-под ног
сорвавшись камень иногда (Л. Мцыри).

батареи медным строем
скачут и гремят (Л. Спор).

узнаем коней ретивых
мы по выжженым таврам (П. „Узнаем коней“...).

и усов его края
обагрила знойной крови (Л. Дары Терека).

зачем вы посетили нас
в глуши забытого селенья (П. Евг. Онег.).

им в грядущем нет желанья,
им прошедшего не жаль (Л. Демон).

что вас любить немудрено,
что нежным взором вы Армида (П. Е. Н. Ушаковой).

учтиво с ясностью холодной
звал друга Ленский на дуэль (П. Евг. Онег.).

твой бог не полною отрадой
своих поклонников дарит (П. „Я знаю, Лидинька...“).

...его ланиты
пух первый нежно оттенял (П. Клеопатра).

когда хоть одному творенью
я мог свободу даровать (П. Птичка).

под ним струя светлей лазури
над ним луч солнца золотой (Л. Парус).

оружие отличное: врагам
кидаете в лицо вы эпиграммой (Л. Сказка для детей).

смотрел вздыхая на восток
томим неясною тоской (Л. Мцыри).

как зверь преследуем гоним
с окровавленными ногами (Л. Беглец).

и поклонников **пророка**
он тебе не **покорит** (П. Талисман).

что наместо **чепрака**
кожей он твоей **покроет** (П. Конь).

но эта речь была скорее **стон**
как будто сердца лучшая **струна** (Л. Литвинка).

ум улетал за край **земной**,
а между тем грозы **незримой** (П. Руслан и Людмила).

волнуя лишь серебряный **ковыль**
скитается летучий **Аквилон** (Л. 1831 г. 11 июня).

как он хорош. А конь — **картина**.
да жаль, он кажется **корнет**. (Л. Казначейша).

Как указано, концевой повтор может совпасть с рифмой, усложняя этим созвучность слов. Приведу несколько примеров у Пушкина и у Лермонтова:

молва — глава, листы — высоты, ночи — скорбно очи, голоса — раздался, тропой — порой, предай — ад и рай, брат — бы рад, старика — ветерка, врага — свои рога, голосов — слов, золотист — лист, Арсений мой — со мной, креста — сирота, отвага — ватага (П. Полтава, Л. Измаил-бей), **горах — брегах, между собою — судьбою, торопит — в море топит, голубое око — глубоко, гор кусты — красоты, рома и вина — времена** и пр.

Казенная теория стихосложения, говоря о благозвучии, ограничивается указанием на рифму, стоящую в конце стихотворной строки. „Кроме ритма, стихотворная речь пользуется нередко рифмой. Рифмами называются сходные созвучия в концах стихов, начиная от последнего ударяемого гласного звука в стихе“. (А. Шалыгин. Теория словесности. 5-ое изд. Стр. 103). Следовательно, из всех возможных созвучий упоминается только рифма, из всех возможных приемов расстановки только концовка. А между тем, существуют еще ассонансы, аллитерации, повторы; кроме концовок,— стыки, скрепы, кольца и пр. Да и рифмы не всегда стоят в конце строки—есть рифмы строчные, начальные, витые и мн. др. (см. Н. Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. Страница 378 сл.). Предпочтенье, оказываемое теоретиками словесности концевой рифме, об'ясняется не только тем, что инструментовка стиха не достаточно еще исследована, но и тем, что казенная теория считает вопрос исчерпанным указаньем на законное, сознательно примененное евфоническое средство. И действительно, если поэзия — мышленье образами, то достаточно упомянуть, что это мышленье иногда бывает ритмическим (стихи) с рифмами в конце строки или без оных.

Прием формального сочетанья, как и прием простого сочетанья, асто проявляется в виде звукообразной формальной тавтологии:

Кольцо:

(итя сама, в толпе детей (П. Евг. Онегин).

[час их красоты — его паденья час (Л. Дума).

Іобзай меня: твои лобзанья (П. „В крови горит...“).

І жив ли тот, и та жива ли (П. Цветок).

Эму смешны слова привета
И всякий верящий смешон (Л. Демон).

Іичью не радуя любовь
И злобы не боясь ничей. (Л. „Когда к тебе молвы“).

Келанья, что пользы напрасно и вечно желать
А годы проходят, все лучшие годы (Л. Дума).

Стык:

Этрады ждал я от разлуки.
Разлуки — нет. (Л. Любовь мертвеца).

з моей любви для вас блаженство
Блаженство можно вам купить (П. Клеопатра).

Эна томилась увядала.
Увяла... (П. На смерть Ризнич).

И ночь, и звезды, и луну
Луну, небесную лампаду. (П. Евг. Онег.).

Я думаю о ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье (Л. Первое Января).

Скреп (единоначатие):

Так полны чувства, выраженья,
Так полны дивной простоты. (Л. „Она поет“...).

Черноглазую девицу,
Черногривого коня (Л. Желанье).

Верь, он ласкал тебя шутя.
Верь, он любил тебя от скуки. (Л. „Не плачь, не плачь“).

Из равнодушных уст я слышал
смерти весть
И равнодушно ей внимал я (П. На смерть Ризнич).

Ясны далекие звезды
Ясны как счастье ребенка (Л. Небо и звезды).

Концовка:

О дева-роза, я в оковах,
Но не стыжусь твоих оков (П. „О дева-роза“...).

Над сединами не гремят
Безумства резвые гремушки (П. Стансы Я. Н. Толстому).

Как день твои блистают очи
При встрече радостных очей (Л. „Ты молод...“).

Он ласки дорого ценил,
Но слез твоих он не оценит (Л. „Не плачь, не плачь...“).

Земного счастья мы не ценим
Людей привыкли мы ценить,
Себе мы оба не изменим,
А нам не могут изменить, (Л. Договор).

Любопытный пример тавтологического кольца находим у Шалыгина:

Несть спасенья в мире, несть;
Лесть одна всем миром правит,
лесть;
Смерть одна спасти нас может.
Смерть. (Раск. стих).

Тавтологический стык чрезвычайно распространен в народной поэзии. К сожалению, самый полный сборник народных песен изуродован редактором, проф. А. И. Соболевским. Его соображения по этому поводу настолько характерны, что считаю необходимым привести их полностью. „При оценке напечатанных в нашем сборнике текстов, не излишне иметь в виду, что многие из них записаны не совсем точно. В том виде, в каком они изданы, некоторые их стихи оказываются не полными, и если их пропеть, получается нечто нескладное. Но здесь беда не великая. Дело в том, что ради удобств записи, нередко бывает опущено одно из тех двух полустиший, которыми оканчивается предыдущий стих и начинается последующий, которые повторяются или без всяких изменений, или с изменениями незначительными и несущественными. Вот, например, начало песни № 498, 5-го тома, записанной Кохановскою:

Против красна солнушка стояла сосенушка,
Зеленая, кудрявая.
Под тою под сосною стояла короватушка,
Короватушка тесовая.

Его, конечно, нельзя петь в этом виде. Оно поется с повторением вторых полустиший 1-го и 3-го стихов, так что получается:

Против красна солнушка стояла сосенушка,
Стояла сосенушка, зеленая, кудрявая.
Под тою под сосною стояла короватушка,
Стояла короватушка, короватушка тесовая.

(„Великорусские народные песни. Изданы проф. А. И. Соболевским. Том 7-й. Стр. 4").

А ведь проф. Соболевский — академик!

Тавтологическое кольцо мы находим в стихотворении Пушкина „Слыхали ль вы", в стихотворении Полонского „Зари догорающей пламя" и мн. др. Как сознательный прием, как необходимое формальное условие, тавтологическое кольцо выступает в ронделе, триолете и рондо. Так же, как тавтологический стык в сонете с повторением и в сонетном венке; как тавтологическая концовка в французской балладе, в припеве, в газели (тавтологическая рифма).

Построение образов по принципу формального сочетания, повидимому, также существует. Укажу хотя бы на попытку А. А. Тамамшева обнаружить образное кольцо в некоторых стихотворениях Пушкина. (Пушкинист. 2-й выпуск. Стр. 196 сл.). Однако, эта область поэтического творчества еще настолько мало исследована, что приходится пока воздержаться от широких обобщений.

IV.

В заключение я считаю необходимым привести несколько общих соображений, касающихся звуковой структуры стиха.

Акустическое значение звуков слова не одинаково. Из гласных характерен ударяемый, неударяемые значительно слабей. Согласные не представляют такого резкого различия, однако выделяются начальный, а также согласный, стоящий непосредственно перед ударяемым гласным. Располагая звуки слова по их акустической значимости, мы получим следующую схему:

1. Ударяемый гласный.
2. Нажимные согласные.
3. Ненажимные согласные.
4. Неударяемые гласные.

Созвучность ударяемых гласных дает ассонанс. Созвучность нажимных согласных — аллитерацию. Созвучность ненажимных согласных — звуковой повтор. (Для звукового повтора нажимность согласного безразлична). Неударяемые гласные, ввиду слабости акустиче-

ской окраски, едва ли могут образовать определенные звуковые сочетанья; и следует принять, что они в своей совокупности дают общий звуковой фон.

Рифма (я имею в виду полную рифму) — сложное сочетанье из ассонанса, аллитерации (опорный согласный), прямого звукового повтора (полное совпадение согласных) и полного, т. е. качественного, количественного и порядкового, совпадения неударяемых гласных.

Когда мы смотрим на картину, мы видим сначала только центральные фигуры; остальное кажется нам малозначущей декорацией. Впоследствии мы убеждаемся, что вся картина, в целом, представляет из себя единую живописную композицию, что центральные фигуры — лишь более яркое воплощение основного художественного замысла. Так же точно, слушая стихотворную речь, мы замечаем рифмы и думаем, что ими исчерпывается благозвучие стиха. Однако, анализ инструментовки стиха убеждает нас, что и здесь мы имеем единую, цельную композицию, для которой существенно важны не только отдельные центральные созвучия, но и вся совокупность звукового матерьяла.

О. М. Брик.

II.

Искусство, как прием.

„Искусство — это мышление образами“. Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль вросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню: „без образа нет искусства, в частности, поэзии“, говорит он (З. п. т. сл. стр. 83). „Поэзия, как и проза, есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания“, говорит он в другом месте (З. п. т. сл. стр. 97).

Поэзия есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил, „ощущенье относительной легкости процесса“, и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство. Так понял и так резюмировал, по всей вероятности верно, ак. Овсянико-Куликовский, который, несомненно, внимательно читал книги своего учителя. Потебня и его многочисленная школа считают поэзию особым видом мышления — мышления при помощи образов, а задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы разнородные предметы и действия и об'ясняется неизвестное через известное. Или, говоря словами Потебни: „Отношение образа к об'ясняемому: а) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим — постоянное средство аттракции изменчивых апперципируемых.... b) образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем об'ясняемое“... (стр. 314), т. е. „так как цель образности есть приближение значения образа к нашему пониманию, и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем об'ясняемое им“ (стр. 291).

Интересно применить этот закон к сравнению Тютчева зарниц с глухонемыми демонами, или Гоголевскому сравнению неба с ризами Господа.

„Без образа нет искусства“. „Искусство — мышление образами“. Во имя этих определений делались чудовищные натяжки: музыку, архитектуру, лирику тоже стремились понять, как мышление образами. После четвертьвекового усилия, ак. Овсянико-Куликовскому, наконец, пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безóбразного искусства — определить их как искусства лирические, обращающиеся непосредственно к эмоциям. И так оказа-

лось, что существует громадная область искусства, которое не есть способ мышления; одно из искусств, входящих в эту область, лирика (в тесном смысле этого слова), тем не менее вполне подобна „образному" искусству: так же обращается со словами и, что всего важнее, — искусство образное переходит в искусство без-образное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны.

Но определение: искусство — мышление образами, а значит (пропускаю промежуточные звенья всем известных уравнений) искусство есть создатель символов прежде всего, — это определение устояло, и оно пережило крушение теории, на которой было основано. Прежде всего, оно живо в течении символизма. Особенно у теоретиков его.

Итак многие все еще думают, что мышление образами, „пути и тени", „борозды и межи", есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, „образного" искусства будет состоять из истории изменения образа. Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они не изменяясь. Образы — „ничьи", „Божии". Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизмененными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими.

Образное мышление не есть, во всяком случае, то, что об'единяет все виды искусства, или даже только все виды словесного искусства, образы не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии.

Мы знаем, что часты случаи восприятия, как чего-то поэтического, созданного для художественного любования, таких выражений, которые были созданы без расчета на такое восприятие; таково, например, мнение Анненского об особой поэтичности славянского языка, таково, например, и восхищение Андрея Белого приемом русских поэтов 18 века помещать прилагательные после существительных. Белый восхищается этим, как чем-то художественным, или точнее — считая это художеством — намеренным, на самом деле это общая особенность данного языка (влияние церковно-славянского). Таким образом, вещь может быть: 1) создана, как прозаическая и воспринята, как поэтическая, 2) создана, как поэтическая и воспринята, как прозаическая. Это указывает, что художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия; вещами художественными же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых со-

стояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались, как художественные.

Вывод Потебни, который можно формулировать: поэзия = образности, создал всю теорию о том, что образность = символичности, способности образа становиться постоянным сказуемым при различных подлежащих (вывод, влюбивший в себя, в силу родственности идей, символистов — Андрея Белого, Мережковского с его „Вечными спутниками", и лежащий в основе теории символизма). Этот вывод отчасти вытекает из того, что Потебня не различал язык поэзии от языка прозы. Благодаря этому он не обратил внимания на то, что существует два вида образа: образ, как практическое средство мышления, средство об'единять в группы вещи, и образ поэтический — средство усиления впечатления. Поясняю примером. Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: „эй, шляпа, пакет потерял". Это пример образа — тропа чисто прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Взводный, видя, что один из них стоит плохо, не по-людски, говорит ему: „эй, шляпа, как стоишь". Это образ-троп поэтический. (В одном случае слово шляпа была метонимией, в другом метафорой. Но обращаю внимание не на это). Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ — он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем этим способам увеличения ощущения вещи (вещами могут быть и слова, или даже звуки самого произведения), но поэтический образ только внешне схож с образом — басней, образом мыслей, наприм. (Овсянико-Куликовский „Язык и искусство") к тому случаю, когда девочка называет круглый шар арбузиком. Поэтический образ есть одно из средств поэтического языка. Прозаический образ есть средство отвлечения: арбузик вместо круглого абажура, или арбузик вместо головы, есть только отвлечение от предмета одного из их качеств и ничем не отличается от голова = шару, арбуз = шару. Это — мышление, но это не имеет ничего общего с поэзией.

Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеми признанных законов. Спенсер писал: „В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель"... (Философия слога). „Если бы душа обладала неистощимыми силами, то для нее конечно было бы безразлично, как много истрачено из этого неистощимого источника; важно было бы пожалуй только время необходимо затраченное. Но так как силы ее ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнить апперцепционные процессы по возможности целесо-

образно, т. е. с сравнительно наименьшей затратой сил, или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом. (Р. Авенариус)“. Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую поперек дороги его мысли теорию Джемса о телесной основе аффекта. Принцип экономии творческих сил, который так соблазнителен, особенно при рассмотрении ритма, признал и Александр Веселовский, который договорил мысль Спенсера: „достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов“. Андрей Белый, который, в лучших страницах своих, дал столько примеров затрудненного, так сказать, спотыкающегося ритма и показавший (в частном случае, на примерах Баратынского) затрудненность поэтических эпитетов, — тоже считает необходимым говорить о законе экономии в своей книге, представляющей из себя героическую попытку создать теорию искусства на основе непроверенных фактов из устаревших книг, большого знания приемов поэтического творчества и на учебнике физики Краевича по программе гимназий.

Мысли об экономии сил, как о законе и цели творчества, может быть, верные в частном случае языка, т. е. верные в применении к языку „практическому“, — эти мысли, под влиянием отсутствия знания об отличии законов практического языка от законов языка поэтического, были распространены и на последний. Указание на то, что в поэтическом японском языке есть звуки, не имеющиеся в японском практическом, было чуть ли не первое фактическое указание на несовпадение этих двух языков. Статья Л. П. Якубинского об отсутствии в поэтическом языке закона расподобления плавных звуков, и указанная им допустимость в языке поэтическом труднопроизносимого стечения подобных звуков является одним из первых, научную критику выдерживающих*), фактических указаний на противоположность (хотя бы, скажем пока, только в этом случае) законов поэтического языка законам языка практического**).

Поэтому, приходится говорить о законах траты и экономии в поэтическом языке не на основании аналогии с прозаическим, а на основании его собственных законов.

Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, въ среду бессознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках, или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами. Процессом обавтоматизации об'ясняются законы нашей прозаической речи, с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом. Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заменены символами. В быстрой практической

*) Сборн. по теор. поэтич. яз.: Выпуск первый, стр. 38.
**) Сборн. по теор. поэтич. яз: Выпуск второй стр. 13—21.

речи слова не выговариваются, в сознании едва появляются первые звуки имени. Погодин Язык, как творчество, стр. 42) приводит пример, когда мальчик мыслил фразу: „Les montagnes de la Suisse sont belles“ в виде ряда букв: L, m, d, l, S, s, b.

Это свойство мышления не только подсказало путь алгебры, но даже подсказало выбор символов (буквы и именно начальные). При таком алгебраическом методе мышления, вещи берутся счетом и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас, как-бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее деланье; именно таким восприятием прозаического слова об'ясняется его недослушанность (см. ст. Л. П. Якубинского), а отсюда недоговоренность (отсюда все обмолвки). При процессе алгебраизации, обавтоматизации вещи, получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например номером, или выполняются, как-бы по формуле, даже не появляясь в сознании.

„Я обтирал в комнате, и обходя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что если я обтирал и забыл это, т. е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно было бы восстановить. Если же никто не видал или видел, но бессознательно; если целая жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как-бы не была“. (Запись из дневника Льва Толстого 29 февраля 1897 года. Никольское. Летопись, декабрь 1915, стр. 354).

Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация с'едает вещи, платье, мебель, жену и страх войны.

„Если целая сложная жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была“.

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно.

Жизнь поэтического (художественного) произведения — от видения к узнаванию, от поэзии к прозе, от конкретного к общему, от Дон-Кихота — схоласта и бедного дворянина, полусознательно переносящего унижение при дворе герцога, к Дон-Кихоту Тургенева, широкому, но пустому, от Карла Великого к имени короля; по мере умирания произведения и искусства оно ширеетъ, басня символи-

стичнее поэмы, а пословица—басни. Поэтому и теория Потебни меньше всего противоречила сама себе при разборе басни, которая и была исследована Потебней с его точки зрения до конца. К художественным "вещным" произведениям теория не подошла, а потому и книга Потебни не могла быть дописана. Как известно, „Записки по теории словесности" изданы в 1905 году, через 13 лет после смерти автора.

Потебня сам из этой книги вполне обработал только отдел о басне *).

Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим **). Поэтому, мы не можем ничего сказать о ней. — Вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве разными способами; в этой статье я хочу указать один из тех способов, которыми пользовался почти постоянно Л. Толстой, — тот писатель, который, хотя бы для Мережковского, кажется дающим вещи так, как он их сам видит, видит до конца, но не изменяет.

Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах. Привожу пример. В статье „Стыдно" Л. Н. Толстой так остраняет понятие сечения... „людей, нарушивших законы, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице", через несколько строк: „стегать по оголенным ягодицам". К этому месту есть примечание. „И почему, именно, этот глупый, дикий способ причинения боли, а не какой-нибудь другой: колоть иголками плечо или другое какое-либо место тела, сжимать в тиски руки или ноги, или еще что-нибудь подобное". Я извиняюсь за тяжелый пример, но он типичен как способ Толстого добираться до совести. Привычное сечение остранено и описанием, и предложением изменить его форму, не изменяя сущности. Методом остранения пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев (Холстомер) рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием.

Вот как она восприняла институт собственности (т. III, изд. 1886 г. 547 стр.).

„То, что они говорили о сечении и о христианстве, я хорошо понял, но для меня совершенно было темно тогда, что такое значили слова: своего, его жеребенка, из которых я видел, что люди предполагали какую-то связь между мною и конюшим. В чем состояла эта связь, я никак не мог понять тогда. Только гораздо уже после, когда меня отделили от других лошадей, я понял, что это значило. Тогда же я никак не мог понять, что такое значило то, что меня называли собственностью человека. Слова „моя лошадь" относились

*) Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьк. 18 г.
**) Виктор Шкловский „Воскрешение слова". 1914 года.

ко мне, живой лошади, и казались мне так же странны, как слова „моя земля“, „мой воздух“, „моя вода“.

Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом, и только долго, после самых разнообразных отношений с людьми, понял наконец значение, которое приписывается людьми этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать чего-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковы слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил: мое. И тот, кто про наибольшее число вещей, по этой, условленной между ними игре, говорит: мое, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю, но это так. Я долго прежде старался об'яснить себе это какою-нибудь прямою выгодою, но это оказалось несправедливым.

Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадью, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не те, которые называли меня своей лошадью, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди. Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие мое не имеет никакого другого основания, кроме низкого и животного людского инстинкта, называемого ими чувством или правом собственности. Человек говорит: „дом мой“, и никогда не живет в нем, а только заботится о постройке и поддержании дома. Купец говорит: „моя лавка“, „моя лавка суков“, например, и не имеет одежды из лучшего сукна, которое есть в его лавке.

Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видали этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других людей называют своими, а никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло.

Есть люди, которые женщин называют своими женщинами, или женами; а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими.

Я убежден теперь, что в этом и состоит существенное различие людей от нас. И потому, не говоря уже о других наших преимуществах перед людьми, мы уже по одному этому смело можем сказать, что стоим, в лестнице живых существ, выше, чем люди; деятельность людей, по крайней мере тех, с которыми я был в сношениях, руководима словами, наша же делом“.

В конце рассказа лошадь уже убита, но способ рассказа, прием его не изменен: „ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились.

А как уже 20 лет всем в великую тягость было его ходившее по свету мертвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей. Никому уже он давно был не нужен, всем уже давно он был в тягость; но все-таки мертвые, хоронящие мертвых, нашли нужным одеть это, тотчас же загнившее, пухлое тело в хороший мундир, в хорошие сапоги, уложить в новый, хороший гроб, с новыми кисточками на 4-х углах, потом положить этот новый гроб в другой свинцовый и везти его в Москву, и там раскопать давнишние людские кости, и именно туда спрятать это, гниющее, кишащее червяками, тело в новом мундире и вычищенных сапогах, и засыпать все землею".

Таким образом мы видим, что в конце рассказа прием применен и вне его случайной мотивировки.

Таким приемом описывал Толстой все сражения в „Войне и Мире". Все они даны как, прежде всего, странные. Не привожу этих описаний, как очень длинных, — пришлось бы выписать очень значительную часть 4-х-томного романа. Так же описывал он салоны и театр. „На сцене были ровные доски по середине, с боков стояли крашеные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамейке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что то. Когда они кончили свою песнь, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером, и стал петь и разводить руками. Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолчали, загремела музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять также, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, а все в театре стали хлопать и кричать, а мужчины и женщины на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться.

Во втором акте были картины, изображающие монументы, и были дыры в полотне, изображающие луну, и абажуры на рамке подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колени и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей".

Так же описан третий акт:

„ . . . . . . Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы и занавес опустился".

В четвертом акте: „был какой то чорт, который пел, махая руками до тех пор, пока не выдвинули под ним доски и он не опустился туда“.

Так же описал Толстой город и суд в „Воскресенье“. Так описывает он в „Крейцеровой сонате“ брак. „Почему, если у людей сродство душ, они должны спать вместе“. Но прием остранения применялся им не только с целью дать видеть вещь, к которой он относился отрицательно.

„Пьер встал от своих новых товарищей и пошел между костров на другую сторону дороги, где, ему сказали, — стоят пленные солдаты. Ему хотелось поговорить с ними. На дороге французский часовой остановил его и велел воротиться. Пьер вернулся, но не к костру, к товарищам, а к отпряженной повозке, у которой никого не было. Он, поджав ноги и опустив голову, сел на холодную землю у колеса повозки и долго неподвижно сидел, думая. Прошло более часа. Никто не тревожил Пьера. Вдруг он захохотал своим толстым, добродушным смехом так громко, что с разных сторон с удивлением оглянулись люди на этот странный, очевидно, смех.

Ха, ха, ха, смеялся Пьер. И он заговорил сам с собою: не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. Меня. Меня — мою бессмертную душу. Ха, ха, ха, смеялся он с выступившими на глазах слезами . . . .
Пьер взглянул в небо, вглубь уходящих играющих звезд. „И все это мое, и все это во мне, и все это я“, думал Пьер. „И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками“. Он улыбнулся и пошел укладываться спать к своим товарищам.

Всякий, кто хорошо знает Толстого, может найти в нем несколько сот примеров, по указанному типу. Этот способ видеть вещи, выведенными из их контекста, привел к тому, что в последних своих произведениях Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод остранения, подставляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение; — получилось что-то странное, чудовищное, искренно принятое многими как богохульство, больно ранившее многих. Но это был все тот же прием, при помощи которого Толстой воспринимал и рассказывал окружающее. Толстовские восприятия расшатали веру Толстого, дотронувшись до вещей, к которым он долго не хотел касаться.

Прием остранения не специально толстовский. Я вел его описание на толстовском матерьяле из соображений чисто практических, просто потому, что матерьял этот всем известен.

Теперь, выяснив характер этого приема, постараемся, приблизительно, определить границы его применения. Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ.

То-есть, отличие нашей точки зрения от точки зрения Потебни, можно формулировать так: образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание „виденья“ его, а не „узнаванья“.

Но наиболее ясно может быть прослежена цель образности в эротическом искусстве.

Здесь обычно представление эротического об'екта, как что-то в первый раз виденное. У Гоголя в „Вечерах на хуторе близ Диканки" и „Ночь перед Рождеством".

„Тут он подошел к ней ближе, кашлянул, усмехнулся, дотронулся пальцами ее обнаженной, полной руки и произнес с таким видом, в котором выказывалось и лукавство, и самодовольствие: „А что это у вас, великолепная Солоха?" И, сказавши это, отскочил он несколько назад.

„Как что? рука, Осип Никифорович!" отвечала Солоха.

„Гм! рука! Хе, хе, хе!" произнес сердечно довольный своим началом дьяк и прошелся по комнате.

„А это что у вас, дражайшая Солоха!" произнес он с таким же видом, приступив к ней снова и схватив ее слегка рукою за шею и таким же порядком отскочив назад.

„Будто не видите, Осип Никифорович!", отвечала Солоха: „шея, а на шее монисто".

„Гм! на шее монисто! Хе, хе, хе!" и дьяк снова прошелся по комнате, потирая руки.

„А это что у вас, несравненная Солоха?"... Неизвестно, к чему бы теперь притронулся дьяк своими длинными пальцами"...

У Гамсуна в „Голоде": „Два белых чуда виднелись у нее из-за рубашки".

Или эротические об'екты изображаются иносказательно, при чем здесь цель явно не „приблизить к пониманию".

Сюда относится изображение половых частей, в виде замка и ключа (например, в „Загадки Русского Народа" Д. Садовников С.П.Б. № 102—107), в виде приборов для тканья (там же, 588—591), лука и стрелы, кольца и свайки, как в былине о Ставре (Рыбников 30).

Муж не узнает жены, переодетой богатырем. Она загадывает:

„Помнишь, Ставер, памятуешь ли,
„Как мы маленьки на улицу похаживали
„Мы с тобою сваечкой поигрывали
„Твоя-то была сваечка серебряная,
„А мое колечко позолоченное?
„Я-то попадывал тогды-сегды,
„А ты-то попадывал всегды-всегды
Говорит Ставер сын Годинович
—Что я с тобой сваечкой не игрывал!
Говорит Василиса Микулична, де
Ты помнишь ли Ставер, да памятуешь ли,
Мы ведь вместе с тобой в грамоты училися:
Моя была чернильница серебряная,
А твое было перо позолочено?
А я-то помакивал тогды-сегды
А ты-то помакивал всегды-всегды?

В другом варианте былины дана и разгадка:

Тут грозен посол Васильюшка
Вздымал свои платья по самый пуп
И вот молодой Ставер, сын Годинович,
Признавал кольцо позолоченное...
(Рыбников 171).

Но остранение не только прием эротической загадки—эвфемизма, оно — основа и единственный смысл всех загадок. Каждая загадка представляет из себя или рассказывание о предмете словами, его определяющими и рисующими, но, обычно, при рассказывании о нем не применяющимися, (тип „два конца, два кольца, посередине гвоздик"), или своеобразное звуковое остранение, как бы передразнивание. „Тон да тотонок?" (пол и потолок) (Д. Садовников 51) или — „Слон да кондрик?" (заслон и конник) (там же, 177).

Остранением являются и эротические образы—не загадки, например, все шансонетные „крокетные молотки", „аэропланы", „куколки", „братишки" и т. п.

В них есть общее с народным топтанием травы и ломанием калины.

Совершенно ясен прием остранения в широко распространенном образе — мотиве эротической позы, в которой медведь не узнает человека („Бесстрашный барин" Великорусские сказки. Записки. Им. Русс. Геогр. Общ. Том. XL II скз. 52). „Неузнавание" этой позы, странность ее так дана в белорусской сказке (Белорус. Сборн. Романова. Скз. 84. „Справядливый солдат", стр. 344).

„Ен тоды довёв жану до бани, и несколько шагов ня довёвши до лазьни, — „ну, жана моя, расдзевайся соусим, як маць родзила!" — Як жа я буду расдзеватца, ня дойшовши у лазьню? — „Не, надо расдзеватца!" Стало быць, яна яго ще совесцитца; як ето расдзеватца, ня дойшовши у лазьню? Одначе, ён вялиць: „коли ты не раздзенесься, дак застанесься ты удовой, а мне приходзитца загибаць!.." Жана расдзелася, растрапала волосы, стала раком, ён сев на яе вярьхом, и тоды поехав на ёй задом. Отчинив ёй двери. Зирнули етыя черци, — на ком ен едзя? Ен им сказуя так: „вот, черци, коли вы увознаеця, на ком я еду, то я ваш; а коли не увознаеця, то уси суды убирайцесь!" И лопая по срацы. Яны тут ходзили, ходзили кругом яе — ня увознали. Ведомо — тут хвост, а тутоцьки няма ведома што. „Ну, службочка, миляньккй, мы што хочеш дадзим, а сюды не полезям!"... (Стр. 344, т. I, вып. III).

Очень типично неузнавание в сказке № 70 из „Великорусские сказки Пермской губернии", Сбор. Д. С. Зеленина.

„Мужик пахал поле на пегой кобыле. Приходит к нему медведь и спрашивает: „дядя, хто тебе эту кобылу пегой сделал?" — „Сам пежил." — „Да как? — „Давай и тебя сделаю!?" — Медведь согласился. Мужик связал ему ноги веревкой, снял с сабана сошник, нагрел его на огне и давай прикладывать к бокам: горячим сошником опалил ему шерсть до мяса, сделав пеганым. Развезал, — медведь ушол; немного отошел, лег под дерево, лежит. — Прилетела сорока к мужику

клевать на стане мясо. Мужик поймал ее и сломал ей одну ногу. Сорока полетела и села на то самое дерево, под которым лежит медведь. — Потом прилетел, после сороки на стан к мужику, паук (муха большая) и сел на кобылу, начал кусать. Мужик поймал паука, взял — воткнул ему в задницу палку и отпустил. Паук полетел и сел на то же дорево, где сорока и медведь. Сидят все трое. — Приходит к мужику жена, приносит в поле обед. Пообедал муж с женой, на чистом воздухе, начал валить ее на пол, заваривать ей подол. Увидал это медведь и говорит сороке с пауком: „батюшки! мужик опять ково-то хотит пежить.“ — Сорока говорит: „нет, кому-то ноги хотит ломать“. Паук: „нет, палку в задницу кому то хотит заткнуть“.

Одинаковость приема данной вещи с приемом „холстомера“, я думаю, видна каждому.

Остранение самого акта встречается в литературе очень часто; например, Декамерон: „выскребывание бочки“, „ловля соловья“, „веселая шерстобитная работа“, последний образ не развернут в сюжет. Так же часто остранение применяется при изображении половых органов.

Целый ряд сюжетов основан на „неузнавании“ их, например, Афанасьев—„Заветные сказки“. „Стыдливая барыня“: вся сказка основана на неназывании предмета своим именем, на игре в неузнавание. То же у Овчукова „Бабье пятно“, сказка 252, то же в „Заветных сказках“. „Медведь и заяц“. Медведь и заяц чинят „раву“.

К приему остранения принадлежат и построения типа „пест и ступка“ или „дьявол и преисподня“ (Декамерон).

Об остранении в психологическом параллелизме я пишу в своей статье о сюжетосложении.

Здесь же повторяю, что в параллелизме важно ощущение несовпадения при сходстве.

Целью параллелизма, как и вообще целью образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, т. е. своеобразное семантическое изменение.

Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно „искусственно“ создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет „поэтический язык“. Поэтический язык, по Аристотелю, должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древне-болгарский, как основа русского литературного, или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному. Сюда

же относятся столь широко распространенные архаизмы поэтического языка, затруднения языка dolce stil nuovo (XII), язык Арно Даниеля с его темным стилем и затрудненными (harte) формами, полагающими трудности при произношении (Diez, Leben und Werke der Troubadour, стр. 213). Л. Якубинский в своей статье доказал закон затруднения для фонетики поэтического языка в частном случае повторения одинаковых звуков. Таким образом, язык поэзии, язык трудный, затрудненный, заторможенный. В некоторых частных случаях язык поэзии приближается к языку прозы, но это не нарушает закона трудности.

„Ее сестра звалась Татьяна.
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно осветим“,

писал Пушкин. Для современников Пушкина привычным поэтическим языком был приподнятый стиль Державина, а стиль Пушкина, по своей (тогдашней) тривиальности, являлся для них неожиданно трудным. Вспомним ужас современников Пушкина по поводу того, что выражения его так площадны. Пушкин употреблял просторечие, как особый прием остановки внимания, именно так, как употребляли вообще русские слова в своей обычно французской речи его современники (см. примеры у Толстого: „Война и мир“).

Сейчас происходит еще более характерное явление. Русский литературный язык, по происхождению своему для России чужеродный, настолько проник в толщу народа, что уровнял с собой многое в народных говорах, зато литература начала проявлять любовь к диалектам (Ремизов, Клюев, Есенин и другие, столь же не равные по талантам и столь же близкие по языку, умышленно провинциальному), и варваризмам (возможность появления школы Северянина). От литературного языка к литературному же „Лесковскому“ говору переходит сейчас и Максим Горький. Таким образом, просторечие и литературный язык обменялись своими местами (Вячеслав Иванов и многие другие). Наконец, появилась сильная тенденция к созданию нового, специально поэтического, языка; во главе этой школы, как известно, стал Владимир Хлебников. Таким образом мы приходим к определению поэзии, как речи заторможенной, кривой. Поэтическая речь — речь-построение. Проза же — речь обычная: экономичная, легкая, правильная (dea prosae, — богиня правильных, нетрудных родов). Подробнее о торможении, задержке, как об общем законе искусства, я буду говорить уже в статье о сюжетосложении.

Но позиция людей, выдвигающих понятие экономии сил, как что-то существующее в поэтическом языке и даже его определяющее, кажется на первый взгляд сильной в вопросе о ритме. Кажется совершенно неоспоримым то толкование роли ритма, которое дал Спенсер: „неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой ненужном, напряжении, потому что повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы эко-

номизируем силу". Это, казалось бы, убедительное замечание, страдает обычным грехом — смешением законов языка поэтического и прозаического. Спенсер в своей „Философии стиля" совершенно не различал их, а между тем возможно, что существует два вида ритма. Ритм прозаический, ритм рабочей песни, дубинушки, с одной стороны заменяет команду при необходимости: „ухнуть разом", с другой стороны облегчает работу, автоматизируя ее. И действительно, идти под музыку легче, чем без нее, но идти легче и под оживленный разговор, когда акт ходьбы уходит из нашего сознания. Таким образом, ритм прозаический важен как фактор автоматизирующий. Но не таков ритм поэзии. В искусстве есть ордер, но ни одна колонна греческого храма не выполняет точно ордера, и художественный ритм состоит в ритме прозаическом — нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались. Они представляют собою сегодняшнюю задачу теории ритма. Можно думать, что систематизация эта не удастся; в самом деле, ведь вопрос идет не об осложненном ритме, а о нарушении ритма и притом таком, которое не может быть предугадано, если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема. Но я не касаюсь более подробно вопросов ритма; им будет посвящена особая книга.

Виктор Шкловский.

Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля.

„Зачем ходить по веревке, да еще приседать через каждые четыре шага?“ — так говорил Салтыков-Щедрин о стихах. Всякому, на скусство глядящему, кроме людей, отравленных непродуманной еорией о ритме, как организационном факторе работы, понятен этот опрос. Кривая, трудная поэтическая речь, делающая поэта косноязычным, странный, необычный лексикон, необычная расстановка лов — чем вызвано это?—Зачем король Лир не узнает Кента? почему ент и Лир не узнают Эдгара? — так спрашивал, удивляясь законам Шекспировской драмы, Толстой, — Толстой, великий своим умением идеть вещи и удивляться им. Зачем узнавание в пьесах Менандра, лавта и Теренция совершается в последних актах, хотя зрители редчувствуют кровное родство борящихся, и автор иногда даже сам редупреждает о том в прологе? Почему мы в танце видим просьбу осле согласия? Что развело и расбросало по свету Глана и Эдварду „Пане“ Гамсуна, хотя они любили друг друга? Почему Овидий, оздавая из любви искусство любви, советовал не торопиться в наслаждении? Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, орога возвращающаяся назад, — дорога искусства. Слово подходит к лову, слово ощущает слово, как щека щеку. Слова разнимаются, и место единого комплекса — автоматически произносимого слова, выбрасываемого как плитка шоколада из автомата, — рождается слово — вук, слово — артикуляционное движение. И танец — это ходьба, которая ощущается; еще точнее — ходьба, которая построена так, чтобы щущаться. И вот — мы пляшем за плугом; это оттого, что мы пашем, — но пашни нам не надо.

Есть в старых греческих книгах... Некий царевич на своей вадьбе так увлекся танцем, что сбросил одежду и стал нагим танцовать на руках. Рассерженный царь — отец невесты — закричал ему: Царевич, ты протанцовал свою свадьбу!“ — „Я пренебрегаю этим“, — тветил царевич, стоя вверх ногами и продолжая свой танец“.

Об этнографической школе.

Этнографическая школа, крупнейшим представителем которой у нас являлся А. Н. Веселовский, создавая поэтику сюжетов, пришла

к следующему выводу: прежде всего, необходимо разграничить понятия сюжета и мотива.

„а) Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно отвечающую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий, на первых стадиях человеческого развития, такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1) так называемые légendes des origines, представление солнца — оком, солнца и луны — братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т. д. 2) Бытовые положения: увоз девушки — жены (эпизод народной свадьбы), ростана (в сказках) и т. п.

в) Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения — мотивы; примеры:

1) Сказки о солнце (и его матери, греческая и малайская легенда о солнце людоеде).

2) Сказки об увозе. Чем сложнее комбинация мотивов (как песня, комбинация стилистических мотивов), чем она нелогичнее, и чем составных мотивов больше, тем труднее предположит при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о заимствовании в историческую пору сюжета, сложившегося у одной народности, другой". (Собр. соч. Веселовского, изд. Академии Наук, том II, вып. I, стр. 11).

„. . . . если в различных народных средах мы встречаем формулу с одинаковой, случайной последовательностью $в$ $(а — вв^{1}в^{2}$ и т. д.), такое сходство нельзя безусловно вменить сходным процессам психики; если таких $в$ будет 12, то, по расчету Джекобса Folk — Lore, III, стр. 76), вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению 1: 479,001,599, и мы вправе говорить о заимствовании кем-то у кого-то" (там же, стр. 4).

Но совпадение сюжетов встречается и там, где нельзя предположить заимствования, напр.: сказка североамериканских индейцев о том, как птицы выбирали себе царя, и выбранной при помощи хитрости оказалась самая маленькая, — весьма сходна с европейской сказкой на ту же тему (Клингер); также сходна одна занзибарская сказка со сказкой Гримма № 15 (Веселовский т. II, вып. I стр. 19).

Особенно замечательна Потанинская параллель между историей Бата и жены Анупу (египетская повесть о двух братьях) и тюркской сказкой об Идиге (Восточные мотивы, стр. 628).

Отмечаю, что промежуток между записями этих двух сказок — около четырех тысяч лет. Правда, в таких случаях прибегают к гипотезе, что сказка занесена колонистами, но об'яснение это слишком напоминает предположение Вольтера, что окаменевшие морские раковины на Альпийских горах занесены туда пилигримами. Кроме того, совершенно непонятно, почему при заимствовании должна со-

храняться случайная последовательность мотивов. При свидетельских показаниях, именно последовательность событий сильнее всего искажается. Кроме того, сказка, даже оставаясь в одной языковой среде, вовсе не отличается такой устойчивостью своего текста.— „Послушаем сказчика. У хорошего слова так и нижутся, как бисер, слышен даже ритм, целые стихи. Но это в тех сказках, которые он натвердил, часто рассказывал. Ритм случайный, стихи, явно, из обычных былинных оборотов. Заставьте его повторить, он многое передаст другими словами. Спросите, не знает ли той же сказки кто-нибудь другой,— он укажет вам на однодеревенца, Имярек. Имярек вместе с ним слышал от такого-то старика или перехожего. Вы просите Имярека рассказать ту же сказку, она передается не только другим языком, другим складом речи, но иногда другим ладом. Один вводит или сохраняет жалостные подробности, другой вносит или удерживает насмешливый взгляд на иные эпизоды, третий выбирает или прилаживает из другой сказки (или из общего всему люду сказчиков склада, о чем после) иную развязку, появляются новые лица, новые похождения. Вы ведете с ним, далее, расспросы, как научился он сказке: на Ладожском или Онежском озере ловил он рыбу, на пристанище, на фатере или у костра, у него было слышно много сказок. Одни рассказывались у повенчан, другие у заолонежан, третьи у корелов, четвертые у шведов (финов). Сколько мог он вместить и запомнить по своей природе, он вместил и запомнил, а явилось у него едва, две — три сказки, известные, причастные всему народу представления оделись в известное платье, получили известный склад речи. „Сказка — складка". (Рыбников. Песни. Москва 1910 г. Письма том III, стр. 321).

Сказка рассыпается и создается вновь. Подвожу итоги.

Случайные совпадения невозможны. Совпадения об'ясняются только существованием особых законов сюжетосложения. Даже допущение заимствований не об'ясняет существования одинаковых сказок на расстоянии тысяч лет и десятков тысяч верст. Поэтому подсчет Джекобса неправилен; он предполагает отсутствие законов сюжетосложения и случайное расположение мотивов в ряды. На самом же деле, сказки постоянно рассыпаются и снова складываются на основании особых, еще неизвестных, законов сюжетосложения.

О мотивах.

Многое можно возразить против этнографической теории и по вопросу о происхождении мотивов. Представители этого учения об'ясняли сходство повествовательных мотивов тождеством бытовых форм и религиозных представлений. Это учение обращало на мотивы свое исключительное внимание, только вскользь подымая вопрос о значении влияния друг на друга сказочных схем и совершенно не интересуясь законами сюжетосложения. Но и помимо этого, этнографическая теория не точна в самом своем основании. По ней сказочные мотивы — положения являются воспоминаниями о действительно су-

ществовавших отношениях. Так, например, кровосмешение сказок свидетельствует о первобытном гетеризме, помощные звери — следы тотемизма, похищение невест в сказках — воспоминание о браке посредством увоза. Подобными об'яснениями положительно завалены все работы, в частности — труды А. Н. Веселовского. Для того, чтобы показать, куда приводит это об'яснение происхождения мотивов, я разберу одно классическое исследование происхождения сказки. Привожу его. Дело идет об Дидоне, овладевшей землею при помощ хитрости. Разбор принадлежит В. Ф. Миллеру (Русская Мысль 1894 г. ноябрь, стр. 207 — 229: „Всемирная сказка в культурно-историческом освещении"). Сюжет об овладении землей при помощи коровьей шкуры, разрезанной на ремни для того, чтобы охватить ею возможно больший участок, В. Ф. Миллер находит в классическом греческом предании о Дидоне, использованном Виргилием, в трех местных индийских преданиях, в одном индокитайском предании, в византийском XV века и турецком, приуроченных к постройке крепости на берегу Босфора, в сербском предании, в исландской саге о сыне Рагнара Лодброка Иваре, в датской истории Саксона-грамматика XII века, в хронике Готфрида в XII же веке, в одной шведской хронике, в предании об основании Риги, записанном Дионисием Фабрицием, в предании об основании Кирилло-Белозерского монастыря (трагическая развязка), в Псковском народном сказании о постройке стен Печерского монастыря при Иване Грозном, в черниговской малорусской сказке о Петре Великом. в зырянском сказании об основании Москвы, в кабардинском предании об основании Куденетова аула (герой-еврей) и, наконец, в рассказах североамериканских племен об обманном захвате земли европейскими колонистами. Проследив таким образом с исчерпывающей полнотой за всеми обработками этого сюжета, В. Ф. Миллер обращает внимание на ту особенность, что обманутая сторона не протестует против насильственного захвата земли другой стороной, что вызвано, конечно, условностью, лежащей в основе всякого произведения, состоящей в том, что положения освобождаются от их реального взаимоотношения и влияют друг на друга по законам данного художественного сплетения. В рассказе — утверждается В. Ф. Миллер, — чувствуется „убеждение, что путем обведения участка земли ремнем совершился юридический акт, имеющий законную силу" (стр. 227). О смысле этого акта дает представление веддийская легенда, занесенная в древнейшее индийское религиозное сочинение „Çatapatha Brâhmana". По этой легенде, враждебные богам духи Асуры вымеряют землю кожей быка и делят ее между собой. В соответствии с этой легендой, в древнеиндийском языке слово — go имело значение „земля", „корова"; слово gocarman („коровья кожа") обозначало определенное пространство земли. „В параллель с древнеиндийским названием меры земли (gocarman) можно поставить, — говорит В. Ф. Миллер, — англосаксонское hyd, английское hide, обозначающее первоначально кожу (немецкое Haut), а затем известный участок земли, — равняющийся 46 моргенам. Отсюда становится весьма вероятным, что индийское gocarman обозначало первоначально

такой участок земли, который можно охватить разрезанной на ремни коровьей шкурой. И только впоследствии, когда древнее значение было забыто, это слово стало обозначать такое пространство, на котором могут вплотную поместиться сто коров с их телятами и бык“ (стр. 229).

Как видим, в цитированном труде, работа по выяснению „бытовой основы“ доведена не только до конца, но и до абсурда. Оказывается, что обманутая сторона, — а во всех вариантах сказки дело идет об обмане, — потому не протестовала против захвата земли, что земля вообще мерилась этим способом. Получается нелепость. Если, в момент предполагаемого совершения действия сказки, обычай мерить землю „сколько можно обвести ремнем“ существовал и был известен и продавцам, и покупателям, то нет не только никакого обмана но и сюжета, потому что продавец сам знал, на что шел.

Похищение невест в сказках, в котором привыкли видеть изображение действительно существовавшего обычая, также едва ли может считаться воспроизведением бытового явления. Есть полное основание думать, что те свадебные обряды, в которых видят пережиток этого обычая, являются чарами, направленными против злого духа, который может повредить новобрачной... „в этом мы можем убедиться отчасти и путем аналогии с другими частностями свадебного ритуала, хотя бы, напр., со свадебным петухом, который служит обыкновенно предметом свадебных забав и играет большую роль в малорусской и болгарской свадьбе... Итак, мы не ошибаемся, если, резюмируя свое заключение, скажем, что у тех из современных народностей, у которых практикуется хищническое похищение женщин, это последнее возникло из первоначального ритуального похищения, как его вырождение. Что же касается свадебных обрядов, на которые принято смотреть как на обряды, симулирующие похищение, то, будучи тесно связаны, так же как и обычай ритуального похищения, с первобытными религиозными представлениями народа, обряды эти вместе с тем должны быть рассматриваемы, только как мероприятия, ограждающие свадебный поезд от действий на него злых духов. (Н. С. Державин, Сборник статей, посвященных В. Н. Ламанскому. Часть I. С. П. Б. 1907. Стр. 280). Предлагаю сравнить этот взгляд с мнением Эрнеста Краулея („Мистическая роза“ 1905 г.), тоже отрицающего существование брака посредством увоза (стр. 352-359). Так же обстоит дело с сюжетом „муж на свадьбе жены“. Крук, а вместе с ним и Веселовский, об'ясняют его возникновение обычаем левирата, т. е. признанием за родственниками мужа прав на его жену. Если это об'яснение верно, то непонятна ярость Одиссея, который, очевидно, не знает об этом обычае.

Не отрицая возможности возникновения мотивов на бытовой основе, я отмечаю, что для создания таких мотивов обыкновенно пользуются коллизией обычаев — противоречием их: воспоминание о несуществующем больше обычае может быть использовано для построения конфликта.

Так, у Мопассана целый ряд рассказов („Старик“ и многие другие) основан на изображении простого, не патетического отношения к смерти, существующего у французского крестьянина. Казалось бы, что основой построения рассказа является простое изображение быта. На самом же деле, весь рассказ рассчитан на читателя другой среды с другим отношением к смерти. Такой же характер носит и рассказ „Возвращение“: муж возвращается после кораблекрушения; жена его замужем за другим; два мужа мирно пьют вино; кабатчик тоже не удивлен. Рассказ этот рассчитан на читателя, знакомого и с сюжетом „муж на свадьбе жены“ и имеющего менее простое отношение к вещам. Таким образом, здесь сказывается тот же закон, который делает обычай основой создания мотива тогда, когда обычай этот уже не обычен.

Как общее правило, прибавляю: произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим, формам. Матерьял художественного произведения непременно педалезирован, т. е. выделен, „выголошен“. Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу. Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность. См. приложение на стр. 144.

Примечание: Ср. В. Христиансен. Философия искусства. Спб. 1911 г.: „Я выделю только одну группу нечувственных форм — самую важную, думается мне: дифференциальные ощущения, или ощущения различий. Когда мы испытываем что нибудь, как отклонение от обычного, от нормального, от какого-нибудь действующего канона, в нас рождается эмоциональное впечатление особого качества, которое по типу своему не отличается от эмоциональных элементов чувственных форм, с той только разницей, что его антецедентом является ощущение несходства, то-есть нечто, недоступное чувственному восприятию. Это область неисчерпаемого многообразия, потому что дифференциальные впечатления, качественно отличаются между собой по их исходному моменту, по их силе и линии расхождений...

Почему лирика чужого народа никогда вполне не раскрывается для нас, даже если мы изучили его язык? Игру созвучий мы слышим, мы воспринимаем рифму за рифмой и чувствуем ритм, мы понимаем смысл слов и усваиваем образы, сравнения и содержание: все чувственные формы, все предметы схватить мы можем. Чего же еще недостает? Дифференциальных впечатлений: малейшие отступления от обычного в выборе выражений, в комбинации слов, в расстановке и изгибах фраз — все это может схватить лишь тот, кто живет в стихии языка, кто, благодаря живому сознанию нормального, непосредственно

поражен всяким уклонением от него, подобно чувственному раздражению. Но область нормального в языке простирается еще далее. Всякий язык обладает своей характерной степенью абстрактности и образности; повторяемость известных звуковых сочетаний и некоторые виды сравнений принадлежат к области обычного: всякое отклонение от него в полной силе ощущает лишь тот, кому язык близок, как родной; но зато уж его всякое изменение выражения, образа, словесного сочетания-поражает, точно чувственное впечатление...

При этом открывается возможност двойных и обратных дифференций. Определенная степень отличия от обыкновенного может, в свою очередь, сделаться исходным пунктом и мерою для отклонений, так что здесь всякое возвращение к обычному испытывается, как отличие...

Эту же мысль высказывает, в сущности, и Ницше в одном афоризме о „хорошей прозе": только „пред лицом поэзии" можно писать хорошей прозой, она представляет непрерывную, вежливую войну с поэзией, и все ее прелести состоят в том, что она постоянно избегает поэзии и противоречить ей. Если невозможна поэзия, которая не держится на известном расстоянии от обыкновенной прозы, то, в свою очередь, хорошая проза держится на приличной дистанции от поэзии.

Все, что может быть каноном, делается исходным пунктом активных дифференциальных ощущений. В поэзии геометрически застывшая система ритма: слова подчиняются ему, но не без некоторых нюансов, не без противоречий, ослабляющих строгость размера; каждое слово хочет удержать свое собственное слоговое ударение и долготу и расширяет отведенное ему пространство в стихе или немного суживает его: так возникают впечатления мелких уклонений от строгой системы. Далее, противоположность смысла и стиха: стих требует подчеркивания некоторых слогов, на которые должно падать главное ударение, а смысл незаметно переносит акцент на другие; затем отграничение каждого стиха от соседних; связь, требуемая смыслом, перескакивает через эти промежутки, не всегда дозволяет делать паузу, которая должна быть в конце стиха, и, может быть, переносит ее в середину следующего стиха. Благодаря ударениям и паузам, необходимым по смыслу, происходит постоянное нарушение основной схемы; эти различия оживляют строение стихов; а схема, помимо своих ритмических формальных впечатлений, исполняет еще функцию— быть масштабом отклонений и вместе с тем основой дифференциальных впечатлений. То же самое в музыке: математическая концепция такта должна ощущаться, как задний фон, для того, чтобы на нем мог выделяться живой поток звуков, и это достигается совокупностью тончайших оттенков отличий".

Ступеньчатое строение и задержание.

Существуют полагающие, что искуство имеет целью что-нибудь облегчать, или внушать, или обобщать. Полагающим это недоста-

точно парового копра для вбивания свай, и они привлекают для этой работы ритм. (См. главным образом Бюхер. Работа и ритм. СПБ. 1899). А между тем, как явно для умеющих смотреть, насколько чуждо обобщение, как близко к раздроблению искусство, которое, конечно, не марш под музыку, а танец-ходьба, которая ощущается, точнее—движение, построенное только для того, чтобы оно ощущалось. Практическое мышление движется к обобщению, к созданию наиболее широких, всеохватывающих формул. Наоборот, искусство „с его жаждой конкретности“ (Карлейль) основано на ступеньчатости и раздроблении даже того, что дано обобщенным и единым. К ступеньчатому построению относится — повтор, с его частным случаем—рифмой, (см. в этом сборнике статью О. Брика „Звуковые повторы“) тавтология, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные обряды, перипетии и многие другие приемы сюжетности. Стечение одинаковых слов типа „приказываю“, „повелеваю“ и т. п., как отметил Диккенс („Давид Копперфильд“), очень часто встречаются в английской повышенно-деловой речи. Оно было обычно в античной ораторской прозе (Ф. Зелинский). Это явление представляет род общего правила в народной поэзии. Привожу примеры из книги Довнар-Запольского „Песни пинчуков“ (Киев, 1895 г. Стр. 200): „Барабаны бьют-выбивают, бубнушки-барабаны, веет-повевает, вишенька-черешенька, велела-казала, гуляет-погуливает, греет-погревает, гыд-брыд, горит-курится, журлива-сварлива, журьба-печаль, житье-бытье, знает-ведает, крыница-водица, вода-ключица, любила-кохала, написано-нанотовано, плачет-тужит, плачет-рыдает, посеяно-посажено, пить-гулять, не пришел-не приехал, ругает-бранится, стукнуть-бруснуть, травушка-муравушка, хлеб-соль, частый-густой, шумит-гудет, шила-вышивала, и т. д.“. Привожу примеры из книги проф. Сперанского „Русская устная словесность“ (стр. 146): „Русская поэзия особенно, повидимому, любит этот прием, достигая в этом отношении большого разнообразия форм: это или простое повторение одного и того же слова, или созвучных, одинаковых по смыслу: чудным чудно, дивным дивно; прямоезжая дороженька, прямоезжая...; загоралися, загоралися дубовые дрова и т. п. или же (особенно часто) повторение предлога, каковы: во славном во городе во Киеве; кто бы нам сказал про старое, про старое, про бывалое, про того ли Илью про Муромца? Или же (также часто) повторение одного и того же слова или оборота в двух смежных стихах, конечного слова предшествующего в начале следующего:

Того ли соболя заморского,
Заморского соболя ушистого,
Ушистого соболя, пушистого

Иногда дается повторение через отрицание противоположного: прямою дорожкой, не окольной; (показалось) за великую досаду, не за малую; холост, не женат. Сюда же следует отнести постановку выражений синомических: без бою, без драки-кровопролития; со горя, со кручинушки; имение-богачество, горе-печаль, в те поры-времени и

т. п.; иногда это два слова, одно туземное, другое заимствованное или местное: талант-участь, баса-краса, красен-купав и т. п., или одно понятие видовое, другое родовое; щука-рыба, птица-синица, ковыль-трава. В более развитом виде простое повторение дает повторение целых эпизодов рассказа, особенно эффектных или понравившихся; таковы, напр., эпизоды в былине о бое Добрыни и Дуная (описание шатра Дунаева, приезда Добрыни, о Добрыне и Алеше, наказ Добрыни жене и последствия этого). Как на особенно яркий пример повторения можно указать на эпизод борьбы Потыка со змеем подземельным (Гильфердинг № 52). Наконец, сюда же, понятно, надо отнести сочетание двух слов, различных грамматических категорий, но связанных по корню: мост мостить, золотом золотить, зиму зимовать, колом колотить, кличь кликать, слыхом не слыхать и видом не видать, дождь дождить, полон полонит и т. д.

Употребление синонимов было любимым стилистическим приемом Гоголя. „Особенность, отличающая стиль Гоголя, заключается в необыкновенно частом, чуть не постоянном, употреблении двух синонимных выражений рядом, без всякого требования со стороны большей ясности или определенности мысли; почти всегда одно из выражений оказывается совершенно лишним, составляя полное повторение другого и изредка только заставляя признак выступать ярче. В этом можно убедиться, проследя это явление даже на сравнительно небольшом расстоянии речи: „Кому же из близких я был действительно дорог, тот воздвигнет мне памятник . . . . . . в себе . . . . . твердостью в жизненном деле, бодреньем и освежением всех вокруг себя“, или в том же роде, но в глагольной форме“: „Чтобы умел помочь собрату умным советом . . . . . чтобы он ободрил, освежил разумным напутствием“, или еще в форме причастия: „Вы исполните ее именно так, как следует, и чего требует само правительство, то-есть бодрящею освежающею силою“. . . . „Может подействовать мерами не принудительными и насильственными, но . . . . . „Прямые места обессилели и ослабели от введения косвенных“... „Не торопитесь, не спешите их наставлять“ и т. д. Проф. Мандельштам в своей книге “О характере Гоголевского стиля“ (Гельсингфорс. 1902 г.) приводит ряд таких примеров (стр. 145—148); у Пушкина „грозой грозится“ и „замком замкнутый“ (см. ст. Брика „О звуковых повторах“).

В этом явлении сказалось обычное правило: форма создает для себя содержание. Поэтому, когда в языке отсутствует соответствующее парное слово, тогда место синонима занимает слово произвольное или производное. Например: куды-муды, плюшки-млюшки, (Саратовск. губ.), пикники-микники (Теффи), шалости-малости (Одесса) и т. д. Все эти случаи замедленного, ступеньчатого построения, обыкновенно не сводятся вместе, и каждому из таких случаев пытаются давать отдельное об'яснение. Так, например, пытаются резко разграничить психологический и тавтологический параллелизм. Параллелизм типа:

Елиночка зиму лето весела,
Наша Малашка на што дзень велика —

является, по мнению А. Н. Веселовского, отзвуком тотемизма и времени. когда отдельные племена считали своими праотцами деревья (Веселовский, соч, т. I, стр. 133). Таким образом, Веселовский думает, что, если певец сопоставляет человека и дерево, то он их путает, или путала их его бабушка. Этот параллелизм (психологический) резко, по мнению Веселовского, отличается от ритмического параллелизма, знакомого еврейской, финской и китайской поэзии. Веселовский приводит пример:

Солнце не знало, где его покой,
Месяц не знал, где его сила.

От этой музыкально-ритмической тавтологии, происходящей, по мнению Веселовского, от способа исполнения-хорического или амебейного — резко отличается психологический параллелизм; но и формулы психологического параллелизма иногда переходят, по Веселовскому, „опускаются„ (Веселовский, соч., т. I, стр. 142) к типу тавтологически-музыкального параллелизма. Таким образом, и Веселовский признает если не сродство, то тяготение друг к другу этих двух типов построения. В них общая своеобразная поступь поэзии. В обоих случаях высказалась потребность торможения образной массы и создания из нее своеобразных ступеней. В одном случае, для образования ступеней использовано несовпадение образов, в другом — словесно-формальное несовпадение. Например,

Как я буду проклинать того, кого Бог не проклял,
Как я буду предавать проклятию, кого Ягве не предал проклятию (Числа 23.8)

или с большим разнообразием ступеней:

Воздайте Ягве о вы, сыны божьи,
Воздайте Ягве славу и силу (Псал. 23)

или движение вперед с захватом из строки в строку:

Ибо Ягве знает путь нечестивых,
А путь нечестивых погибнет.

Здесь мы можем наблюдать обычное для искусства явление: определенная форма ищет заполнения по типу заполнения словами звуковых пятен в лирических стихотворениях (см. выше мою статью „О заумном языке“, замечание Веселовского в „Трех главах из исторической поэтики“, соч., т. I, стр. 234—235 и слова Гюйо о заполнении поэзии растояния между рифмой. Поэтому, в финском эпосе, где синонимический параллелизм каноничен, и строфы строятся по типу:

Если ты вернешь заклятье,
Злой свой заговор воротишь, —

в случае нахождения в строке чисел, как известно, не имеющих синонимов, берут следующее по порядку число, величественно не обращая внимания на искажение смысла. Напр.:

Шесть он зернышек находит,
Семь семян он подымает

или в финской Калевале:

На седьмую ночь она скончалась,
На восьмую умерла.

Триолет представляет, по моему мнению, явление весьма близкое к тавтологическому параллелизму. В нем, так же как и в рондо, прием уже канонизирован, т. е. положен в основу создания плетенки и распространен на всё произведение. Эффект триолета отчасти заключается в том, что одна и та же строка попадает в разные контексты, что и дает нужное дифференциальное впечатление. Такие же ступени представляет собою и психологический параллелизм, и одно развитие отрицательного параллелизма указывает на то, что здесь никогда не было смешения человека с деревом и рекой. Здесь просто даны две неравные, но частично друг друга покрывающие, фигуры, причем эффект заключается в том, что, при несовпадении, вторая часть параллели подхватывает сходственную часть первой. Опровержением толкования в духе тотемизма может служить и то, что параллель иногда устанавливают не между предметами или действиями двух предметов, а между сходственными отношениями двух предметов, взятых попарно. Привожу пример из одной прекрасной частушки:

Не по небу тучки ходят —
по небесной высоте.
Не по девкам парни сохнут —
по девичьей красоте.

Синонимический (тавтологический) параллелизм, с переходом и повторением из строфы в строфу, переходит в то, что в поэтике русской песни называется замедлением. Привожу для примера отрывок из былины об Илье Муромце, записанной для П. В. Киреевского в Симбирской губ.:

Выезжал Илья на высок бугор,
на высок бугор на раскатистый,
расставлял шатер-полы белые,
расставя шатер, стал огонь сечи,
высеча огонь, стал раскладывать,
разложа огонь, стал кашу варить,
сваря кашу, расхлебывать,
расхлебав кашу, стал почив держать...

Тот же прием находим в песне, записанной Киреевским в Москве:

Я пойду ли, красна девица,
в чисто поле погулять,
злое коренье набирать.
Я, набравши злое коренье,
беле-на-бело вымою.
Я, вымывши коренье,
сухо-на-сухо высушу.
Я, высушивши злое коренье,
мелко-на-мелко смелю.
Я, смоловши злое коренье,
сладкого меду наварю.
Наваривши сладкого меда,
дружка в гости приглашу.
Я, позвавши дружка в гости,
на кроватку посажу.
Посадивши на кроватку и т. п....

Примеров такого замедления множество. Но, благодаря невниманию к ним людей, ищущих в песнях быта, души и философии, многие примеры пропали, — напр.: в собрании русских песен академика А. И. Соболевского все повторения выброшены. Почтенный академик, по всей вероятности, тоже разделял мнение, что литература интересна лишь постольку, поскольку в ней отразилась история культуры.

Своеобразные случаи замедления мы встречаем в старо-французской поэме о Рено де-Монтабане. Там мы наталкиваемся на такой бесконечно тянущийся эпизод. — Карл хочет повесить пленного Ричарда и предлагает рыцарю Беранже привести приговор в исполнение. Беранже отвечает: „да будет проклят тот, кто позорным способом вздумает удержать за собою имение". Тогда Карл обращается по очереди к Ожие и еще к другим шестерым рыцарям, с незначительными изменениями повторяя свою речь, и от каждого из них получает тот же ответ. Каждый раз Карл восклицает: „негодяй, Бог тебя накажет, но, клянусь бородой Карла, он будет повешен". Наконец один из рыцарей принимает на себя это поручение...

С замедлением случается то же, что и с параллелизмом: определенная форма ищет заполнения, и, если в работу создания ступеней попадают числа, то с ними обращаются весьма своеобразно, — по законам данной плетенки:

Соловейко молодой,
ты не пой раненько весной,
не пой сладко, не пой громко:
не столь тошно будет молодцу.
Не столь тошно, не столь горько,
сам не знаю почему, только знаю,

что по ней, по любезной по своей,
что любезная моя удалилась от меня,
удалилась — отошла за четыре ровна ста,
за четыре, за пятьсот, за двенадцать городов,
за двенадцать, за тринадцать,
в славный город во Москву.

Веселовский (в статье „Эпические повторения, как хронологический момент“. Соч., т. I, стр. 86 сл.), об‘яснял эти своеобразные повторения с захватом из строфы в строфу механизмом исполнения (обычное об‘яснение Веселовского): он полагал, что первоначально эти произведения (или прототипы этих произведений — очень важное обстоятельство, недостаточно выясненное в его статье) исполнялись амебейно, и повторения появились при подхватывании передаваемой от певца к певцу песни. Приводим примеры повторения:

„Сарацины окружили арьергард Карла; Оливье говорит товарищу Роланду, что врагов много; пусть затрубит в свой рог, Карл услышить и явится на помощь. Но Роланд отнекивается, и это положение развито трижды таким образом:

LXXXIV... Товарищ Роланд, затруби в свой рог! Услышит его Карл и вернется войско. Отвечает Роланд: Безумно поступил бы я, уронил бы в милой Франции мое славное имя. Стану я наносить Дюрандалем столь могучие удары, что лезвее обагрится до головки меча. В недобрый час подошли к ущельям поганые язычники; ручаюсь тебе, все они обречены на смерть.

LXXXV. Товарищ Роланд, затруби в олифант, услышит его Карл, велит войску вернуться... Отвечает Роланд: Да не попустит того Господь, чтобы мои родичи через меня посрамились и была принижена милая Франция, если-б из-за язычников я стал трубить в мой рог. Напротив, я стану сильно рубить Дюрандалем... Все вы увидите его окровавленное лезвее. В недобрый час собрались сюда поганые язычники; ручаюсь тебе, все они осуждены на смерть.

LXXXVI. Товарищ Роланд, затруби в свой олифант! Услышит его Карл, он проходит теперь ущельями. Ручаюсь вам, французы вернутся. — Да не попустит того Господь, чтобы кто-нибудь из живущих сказал, что я затрубил из-за язычников; не будет из-за того попрека моим родичам. Когда я буду в жаркой битве, я нанесу тысячу и семьсот ударов, увидите вы обагренное кровью лезвее Дюрандаля“... — Наконец, израненный Роланд решается затрубить.

„LXXXV. Роланд приставил ко рту олифант, хорошо его захватил, сильно в него затрубил. Высоки горы, далеко разносится звук, на тридцать больших льё слышали, как он раздался... Слышит его Карл и дружина. Говорит император: То бьются наши люди! А Ганелон ему в ответ: Если-б такое сказал кто иной, за великую ложь то показалось бы.

LXXXVI. Граф Роланд трубит в свой олифант с трудом и усилием и великою болью, алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на висках. Далеко слышен звук его рога, слышит его Карл,

проходя ущельями, слышит его герцог Немон, слышат французы. Говорит император: Слышу я рог Роланда. Отвечает Ганелон: Нет никакой битвы, — он обличает престарелого императора в детской легковерности: будто он не знает, как заносчив Роланд? Это он тешится перед перами. Вперед, до Франции еще далеко!

LXXXVII. У графа Роланда рот в крови, лопнули жилы на висках; он трубит в олифант с болью и трудом. Слышит его Карл, слышат французы. Говорит император: Силен звук этого рога. Отвечает герцог Немон: Бароны, работает там добрый вассал, по моему там идет битва. Он бросает подозрение на Ганелона; надо подать помощь своим".

Между тем Роланд, умирая, „1) пытается раздробить свой меч Durendal, дабы он не попался в руки неверных; 2) приносит покаяние в грехах. Каждый из этих мотивов развит в трех последовательных laisses.

CLXXIII. Чувствует Роланд, что смерть близко подступила; перед ним темный камень; десять раз ударяет он по нем в тоске и гневе; скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась. — Следует обращение к мечу, которым витязь победил в стольких сражениях.

CLXXIV. Роланд ударяет по твердому камню, скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась. Следуют жалобы, эпически развитые воспоминаниями...

CLXXV. Роланд ударил по серому камню, отколол больше, чем я с'умею вам рассказать. Меч скрипит, не сломался и не разбился... (Веселовский, Соч., т. 1, стр. 88—90, 112—113.).

Примеров, параллельных трем ударам Роланда, можно привести очень много, хотя в других эпосах этот прием не каноничен.

Например: три удара Ильи по гробу Святогора, или три удара, нанесенные Тором великану. Обращаю внимание на то, что во всех подобных сравнениях, я подчеркиваю не сходство мотивов, которое считаю неважным, а сходство схем.

При повторении, действие не останавливается, а движется, но замедлено. По тому же типу построена фабричная песня о Марусе. К отравившейся Марусе, сперва, приходят подружки, потом мать и, наконец, друг милый. Им отвечают: сперва сиделка, потом доктор и наконец, сторож: „Маруся бредит", „без памяти лежит" и, наконец, „в покойницкой лежит". Этот прием трех приходов использован и в малорусской думе:

Верх Бескида калинова
Стоiт мi там корчма нова.
А в той корчмi турчина пiе.
Пред ним дiвка поклон бiе
„Турчин, турчин, турчинушку,
Не губь мене молодайку"
Мой отец уже несет за меня выкуп.

Но отец не является, и девушка плачет. Следующая строфа повторяет ту же картину: Бескид и корчма и мольба девушки: на этот

раз, будто бы, ее мать несет выкуп; в третий раз то же и, наконец, с выкупом является милый. Также на три ступени раздробляется зов молодой жены домой в весенних песнях типа Malmariee. На том же приеме основаны многие русские песни (Веселовский. Соч., т. II. вып. I, стр. 91, 92).

Также ждет помощи и обманутая жена Синей Бороды в сказке Перро. „Сестра моя Анна (потому, что ее звали так), взойди, пожалуйста, на башню и посмотри, не едут ли братья: они обещали приехать ко мне сегодня; и если ты их увидишь, подай знак, чтобы они спешили". Сестра ее взошла на башню, и бедняжка закричала ей: „Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?" — „Я вижу только сверкающую на солнце пыль и зеленеющую траву". Между тем Синяя Борода, держа в руке большой кухонный нож, кричал изо всей силы: „Сходи скорей, или я взойду наверх!". — „Еще одну минуточку, прошу вас", — отвечала его жена. И опять тихонько взывала к сестре: „Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?" И сестра ей отвечала: „Я вижу только сверкающую на солнце пыль и зеленеющую траву". — „Сходи же скорей, кричал Синяя Борода, или я взойду наверх"! — „Я иду", — отвечала опять его жена, и потом кричала опять сестре: „Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь? „Я вижу", — отвечала сестра, — „приближающееся сюда облако пыли". — „Это мои братья? — „Увы, нет, сестра. Я вижу стадо баранов". — „Сойдешь ли ты наконец", — закричал Синяя Борода. „Еще минуточку", — отвечала жена. И потом кричала сестре: „Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?" — „Я вижу", — отвечала ей сестра, — „приближающееся сюда облако пыли" — „Это мои братья". — „Увы, нет, сестра: я вижу стадо баранов". — „Сойдешь ли ты наконец"? — закричал Синяя Борода. „Еще минуточку", — отвечала жена и потом кричала сестре: „Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь? — „Я вижу, — отвечала она, — „двух всадников, едущих в нашу сторону, но они еще очень далеки". — „Слава Богу", — вскричала она через минуту, — „это наши братья. Я им изо всех сил делаю знаки, чтобы они поспешили"...

Эта схема, между прочим, широко распространена в Англии, где ее применяют в пародиях.

Не привожу дальнейших примеров, чтобы не обратить статью в хрестоматию.

Построения типа $a + (a + a) + \{[a + (a + a]\} + ...$ и т. д., то-есть по формуле арифметической прогрессии без приведения подобных членов.

Существуют сказки, построенные на своеобразной сюжетной тавтологии типа $a + (a + a) + \{[a + (a + a)] + a2\}$ и т. д. Например: Е. Р. Романов. Белорусский сбор. том I сказка I а; вып. III, изд. 1887 г., стр. 2).

Курка - Рабушка.

Быв сабе дедка, была сабе бабка. Была у их курка-рабушка; нанясла яец повян коробец. Дед бив, бив — не разбив; баба била, била —

не разбила. Мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила... Дед плача, баба плача, курочка кудакча, вороты скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять. Иде вовк: „Дедка, чаго вы плачетя“. — Як жа нам не плакать жили сабе мы з бабкой, была у нас курка рабушка, нанясла яец повян коробец Я бив, бив — не разбив, баба била, била — не разбила, мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила... Дед плача, курочка кудакча, вороты скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять... И вовк завыв. Иде мядьведь: Чаво ты, вовче, выешь?— „Як жа мне ня выть: быв сабе дедка, была сабе бабка; была у них курка рабушка, нанясла яец, повян коробец. Дед бив. бив — не разбив, баба била, била — не разбила, мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила...... Дед плача, курочка кудакча, вороты скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять, и я, вовк, вью“......... И мядьведь заров. Иде лось: „чаво ты, мядьведь равеш?“—А як жа мне ня ровть: быв сабе дедка, была сабе бабка: была у их курка-рабушка, нанясла яец повян коробец. Дед бив, бив — не разбив, баба била, била — не разбила, мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила. Дед плача, баба плача, курочка кудакча, вороты скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять, вовк завыв — и я, мядьведь заров“. И лось роги поскидав“... Далее идет спрос поповой челядки, разбивающей с горя ведра, потом дьяка, разрывающего книги, наконец, поп сжигает с горя церьковь...

Пятух и курочка.

Жив сабе дзед ды баба. И были у их пятух и курычка. Раз копались яны на дворе на пометници. Курка выкопала шпильку, а пятух горошинку. Курычка тоды кажець пятуху: дай мне горошинку, на тебе шпильку! Пятушок отдав курычцы горошинку, а курычка дала яму шпильку. Стала есци курычка горошинку и з'ела, став есци пятушок шпильку - и удавився. Побегла курычка за водой у мора: „мора, мора, дай воды — пятушок удавився“. — Не, не дам табе воды: сходзи к парсюку, нехай дась мне клыка. Побегла курычка к парсюку: „парсюк, парсюк, дай мору клыка, мора дась мне воды — пятушок удавився“. — Не, не дам клыка; сходзи к дубу, нехай дась жулуда! Побегла курычка к дубу: „дуб, дуб, дай парсюку жулуда“. — Не, не дам жулуда: сходзи к корови, нехай дась мне молока“. Побегла курычка к корови: „корова, корова, дай жулуду молока! Не, не дам молока: сходзи к косцу, нехай косец дась мне сена! Побегла курычка к косцу: „косец, косец, дай корови сена“! — Не, не дам сена: сходзи к липини, нехай липина дась мне лык на лапци! Побегла курычка к липини: „липина, липина, дай косцу лык на лапци“! — Не, не дам, сходзи к ковалю, нехай мне дась коваль ножик! Побегла курычка к ковалю: „коваль, коваль дай мне ножик“! — Сходзи туды, дзе дзелыюць грошы, приняси их мне, тоды дам. Курычка побегла туды идзе гроши дзелыюць... Принясла курычка гроши, дала ковалю, а коваль дав курычцы ножик. Понясла курычка ножик липини; липина дала курычцы лык, косцу на лапци; понясла курычка лыки косцу на лапци; косец дав курычцы сена,

понясла курычка сена корови. Корова стала есци сено и дала курычцы мылока; понясла курычка мылоко дубу, дуб дав жулуда парсюку; понясла курычка жулуда парсюку, парсюк дав курычцы клык. Уаяла курычка клык у парсюка и побегла к мору; отдала мору клык; а мора дало курычцы воды. Понясла курычка воду к пятушку и улила у рот, пятушок закричав: кука-реку! (Там же. Сказка 3, стр. 6).

Любопытно, что из сказки совершенно нельзя понять, почему морю нужен клык парсюка в качестве выкупа.

Мотивировка здесь, конечно, художественная: необходимость создания „ступени".

В качестве своеобразного бытового осмысливания сказки, в некоторых вариантах, когда петушок вернулся, курочку уже черви с'ели (в одних вариантах бежит за помощью петух, в других курочка). По тому же типу Fedorowski 11.5 Хлопчик, чудесно рожденный из слюны на былинке, как на колыбельке, требует чтобы она его качала. Былинка отказывается. Насылает козу, на козу волков, на волков людей, на людей огонь и т. д. Все отказываются. Наконец куры идут червей клевать, черви идут булаву точить и т. д. коза на былинку. См. приложение на стр. 150.

Равным образом, мы видим, что то — что в прозе было бы обозначено через „а", в искусстве выражается через „A^1 А" (например, тавтология), или же через А A^1 (например, психологический параллелизм. Это является душой всех приемов. Сообразно с этим, если для осуществления какого-либо задания, требуется усилие, равное $A^н$, то оно представляется в виде $A^{н-2}$ $A^{н-1}$ $A^н$. Так, в былинах на бой выезжает сперва Алеша Попович, потом Добрыня Никитич и, наконец, Илья. Такова же градация в выезде сказочных героев. Прием этот был сохранен и использован Тенисоном в Королевских Идиллиях. Так же на три раза разбито признание Кощея, где его смерть, а в Библии—признание Самсона о секрете его силы. В белорусских сказках Е. Р. Романова, связывают Ивана „на пробу силы" сперва холстом, потом шелком (или волосом) и, наконец, дроцяной веревкой. Так же построено доставание кольца, или целование царевны через двенадцать стекол. Первый раз прыгнул—не допрыгнул—три венца, во второй раз не допрыгнул — два венца, в третий раз—допрыгнул. Когда царевич спасается от Царь-Девицы, то на каждой поставе ждет его у избушки Яги добрый конь и на каждой поставе все ближе достигается погоня. Сперва 15 верст, потом 10, наконец 5, и царевич спасается, утаившись в траве и оставив обманную надпись.

Товарищ мой по „сборнику" Осип Брик очень остроумно отметил, что мертвая и живая вода представляет из себя ничто иное, как разложение на два понятия—одного понятия „целительная вода" (как известно, „мертвая вода" в сказках сращивала разрубленное тело), то-есть А изображено так: A^1 A^2. Точно также удвоен один „тип" в „Ревизоре" Гоголя. Несомненно, Бобчинский и Добчинский—удвоение, что видно из парности фамилий. Здесь тоже А дано, как A^1 A^2.

Обычный ответ—„сказочная обрядность", но при этом не замечается, что этот обряд не только обряд сказки, а обряд и таинство

всего искусства. Так, песнь о Роланде не сказка, не сказка также лента кинематографа, которая и сейчас строит погоню в кинодрамах: все ближе и ближе настигают враги и вдруг герой спасается на автомобиле. Предлагаю сравнить с описанием погони в „Несчастных“ Гюго за Жан Вальжаном. Заключительный эффект-перелезание за стену и спасение в монастыре.

Мотивировка задержания.

Вообще, „запаздывающая помощь“, как удобная тема для ступенчатой разработки, широко использована в сказках и романе приключений. Грызут 12 железных дверей звери помощной охоты, но близка смерть царевича и просит он позволения вымыться в бане.

„Иван Царевич пошов и затопив лазьню. Аж ляциць крук и кричиць: „кру, кру! Иван Царевич. Топи, топи ды погась! Твое хортки с пруду дзярутца: ужо чецьвяро дзвярей проломили“. Вот Иван Царевич топиць, топиць ды й погасиць. Тольки крук отляцевся, а Кощей бязсмертный кричиць: „Иван Царевич, ци готова лазьня?“—Не, яще каменьня не садзив—Ну, топи скорей!—Тоды ляциць другий крук и кричиць „Кру, кру! Иван Царевич, топи, топи ды погась: Твое хортки яще чецьвяро дзвярей проломили“—Тольки крук отляцевся пришов Кощей бязсмертный: „Иван Царевич ци готова лазьня“. А тольки ще каменьня усадзив.—„Ну, топи скорей“—Иван Царевич топиць, топиць, ды й погасиць. Ляциць третьций крук „Кру! кру! Иван Царевиц, топи, топи, ды растапливай. Твое хортки последние дзвери ломаюць. Ен став растапливаць. Растопив жарко, аж приходзиць Кощей бязсмертный: „Ну ходзи у лазьню я ужо цябе и так довго жду“. Тольки увыйшли у лазьню, аж бягуц хортки...... (Е. Р. Романов. Белорусский Сборн. том I, 3 Хортки Стр. 45 сл.).

В другом варианте Иван Златовус получил перед смертью позволение с'играть в жулейку...... „Узлез ён на бярозку; раз зайграв—приляцев птах; другий зайграв—приляцели уси пцицы: третьций зайграв—прибегла уся зверина“. (Е. Р. Р. Там же, ск. 8, стр. 67, сл.).

Так же играет под виселицей, подымаясь со ступени на ступень Соломон, вызывая подмогу (См. А. Н. Веселовский „Соломон и Китоврас“).

Вообще, существование сказочной обрядности признано всеми, как нечто каноничное для сказки. Привожу на удачу несколько примеров из тысячи: три подземных царства—медовое, серебряное и золотое. Три боя—героя и, как самый характерный тип, градация задач, например: достать Жар-Птицу, достать Коня, достать Василису Прекрасную. К этому уже приставляется экспозиция, об'ясняющая необходимость задач. Тип этот (нанизывание задач) перешел в авантюрный и рыцарский роман.

Весьма интересны сами задачи: они являются мотивацией для создания условий, требующих раз'яснения, казалось бы, не разрешимого положения. Тут загадывание загадок взято как наиболее простой способ создать безвыходное положение. Тут характерны сказки „семилетки“. (Мудрая Дева, Афанасьев С. Т. 188).

Дана задача—придти не пешком, не на лошади, не голой, не одетой т. д. Девушка является завернутая в сеть, верхом на зайце и т. д. десь построение идет с конца, создается рассказ для мотивации необходимости удачного разрешения. Также построено узнавание одного з 12 похожих при помощи пчелки и т. д. Сложнее „мудрость“, отичие дев от отроковицы, или узнавание незаконного сына по „негоим мыслям“, напр. Кузнецов сын, в котором подменен Соломон, видя расивое место говорит: „Здесь бы кузню поставить“. (Анучков Северные сказки 46) или в 1001 ночи вор узнает в числе прочих задач, что султан сын повара, потому, что тот награждает одой. (Отвуком этого является в авантюрных романах благородство „подмененных детей“, напр. Дастен у Скарона в комическом романе и многочисленные герои в детских повестях (Интересна история с подмененным „подложным белым“ в повести Марка Твена „Ватсон мякинная голова“).

Часть, предшествующая задачам, является тем, что в поэтике инематографа называется пассажем, т. е. сценой, не имеющей самотоятельного значения, а служащей для подготовки.

Как я уже говорил, разрешение задач занимает иногда всю казку целиком. Можно различать не по существу, а в качестве техического приема, два типа разрешения: разрешение при помощи огадки и решение, путем пользования каким либо волшебным или еволшебным подсобным предметом. Например помощные звери: класический тип — каждый зверь исполняет одну задачу, только им и азрешимую. Муравей разбирает зерно (сказка Апулея). Иногда для уравья дается еще специфическая задача, разобрать и внести или вынети зерно в закрытом амбаре. Рыба или рак приносят кольцо со дна моря. ышь выкрадывает кольцо из зубов царевны похитительницы. Орел или окол ловят утку. В случае однообразия задач, каждому зверю дается адача отливающаяся градацией сил. (Сказка о Ларокопее царевиче.) омощные звери могут быть заменены помощными людьми и помощыми волшебными предметами. Или типа „Вали-дуб, Верти-гора“ т. д., или силачами восходящей гродации (сравни с назв. соак варианта сказки „Звериное молоко“. „Развалигора“, „Слоайстену“, „Сломайжелезо“. Или же волшебные подсобные люди бладают специфическими свойствами; параллель со специфическими адачами зверей. Появляется тип „об'едало“, „опивало“, человек, рожащий от холода в огне и, стрелок из ступы пестом“; отзвуком аких помощных людей в романах являются помощные силачи, напр. рс в „Камо грядеши“ Сенкевича, Матис в киноленте „Кабирия“ Анунцио. Рабле использован в Пантагрюэле известный сказочный ип помощного акробата. В современном „научном“ авантюрном роане есть роль „помощного ученого“. Сюда же относится сказка типа емь Семионов“, Афанасьев 84. „О семи братьях, знающих каждый кую нибудь хитрую науку“, напр. воровать или строить корабль.

Весь этот набор сказочных инструментов позволяет строить азку таким образом, что судьба героя, дойдя до, казалось, неразшимого положения, неожиданно изменяет свое течение. Положение

же, могущее создавать такие узлы и выбирается в мотивы. Напр. мотив „двух ключей к одной двери“ (испанская драма), или „потайной двери“ (1001 ночи), египетская сказка о хитром воре (сообщенная Геродотом). Некоторые мотивы благодаря этому сделались особенно излюбленными; напр. мотив кораблекрушения или похищения героев в романах приключений. Героя не убивают сразу, т. к. он еще пригодится для узнавания. Если его желают устранить, то его утаскивают куда-нибудь. Очень часто эти эпизоды с перекрадыванием и побегами, и проч. тщетными усилиями осложняются тем, что жертвы их влюблены друг в друга и стремятся к своей цели самым длинным путем. Эпизод, следующий за эпизодом, незначительно отличаются друг от друга и играют в авантюрных романах ту же роль задержки, как задача или сказочные обрядности в сказках, или параллелизм и замедление в песнях. Выбирались в сюжет романа кораблекрушение, похищение пиратами и т. д. не по бытовым, а по художественно-техническим обстоятельствам. Быта здесь не более, чем индейского быта в шахматном короле. Авантюрный роман до сих пор перебивается, по словам Веселовского, унаследованными от сказки схемами и методами. Сам Веселовский считал „авантюры“ стилистическим приемом. *

Его тип, тип кривой дороги, он весьма похож на игру „Старайся вверх“ или „Гусек“ которая производится таким образом: бросаются кости, сообразно выпавшему числу очков, занимается место на карте, при выбрасывании определенного номера, можно быстро подняться вверх или опуститься. Вот такой построенный лабиринт представляет из себя авантюрный роман. На это сходство обращали внимание сами творцы авантюрного романа, и у Жюль Верна в его „Завещании чудака“ различные случайности и приключения героев мотивируются тем, что они должны ехать туда, куда укажут им выброшенные кости, причем карта Северо-Американских штатов разделена на квадраты и представляет собою доску игры, а герои представляются ничем иным, как фигурами — „Гуськи“.

Мотивировка затруднений, испытываемых героем авантюрной повести, весьма любопытна. Беру два примера, опять из Жюль Верна, которого имею под руками. Первый роман носит название „Возвращение на родину“, в нем акробаты возвращаются из Сев. Америки во Францию, дорогой через Канаду, Дежнев пролив и Сибирь, потому что у них потеряны деньги. В другом романе упрямец „Керибан“, турок, едет с одного берега Босфора на другой окружным путем, об'езжая Черное море. Причина — он не желает платить несколько копеек перевозной пошлины. Конечно, эти кривые дороги вызваны специфическими условиями — требованием сюжета. Для того, чтобы показать разницу между прозаическим и поэтическим решениями вопроса, я предлагаю посмотреть „Марк Твена — „Приключение Хакельбюри Финна“. Дело идет об освобождении беглого негра. Хекк-

*) А. Н. Веселовский. Беллетристика у древних греков. Вестник Европы 1876 г. декабрь, Стр. 683).

фии представляет из себя прозаический метод, он предлагает (гл. 12).

„По моему, сначала нужно убедиться, что в хижине, действительно, заключается Джим, это не трудно будет сделать, после этого завтра ночью я пойду, подниму свою лодку со дна реки и отправлюсь на ней за плотом и приведу куда-нибудь поблизости. Потом в первую же темную ночь, выкраду у здешнего хозяина ключ от хижины, выведу Джима на плот и гайда вниз по реке, как мы делали раньше, когда были с Джимом одни. Днем мы будем прятаться у берегов, а по ночам плыть. Ведь этот план выполним, как ты думаешь, Том?“. „Выполним-то он выполним, но черезчур уж прост, без всяких выкрутасов, без шика, а я не люблю таких дел, которые может оборудовать всякий дурак. Неужели ты не мог придумать ничего лучшего, Хекк, удивляюсь тебе“.

И вот, создается поэтический затрудненный план. Пилится ножка кровати, на которую одета цепь, хотя можно было бы просто приподнять ее, устраивается подкоп, делается веревочная лестница и передается узнику в пироге, предупреждают о похищении соседей, словом—все разыгрывается по всем правилам искусства. В заключение, оказывается, что Джим вовсе не „беглый негр“, он уже давно освобожден. Параллель — узнавание, все препятствия к браку отпадают, так как именно этого брака желают родители заинтересованных сторон. Поэтому, на вопрос Толстого: „почему Лир не узнает Кента и Кент Эдварда“ можно ответить — потому, что это нужно для создания драмы, а не реальность беспокоила Шекспира, настолько же как беспокоит шахматиста вопрос — почему конь не может ходить прямо.

Возвращаюсь к сюжету похищения и узнавания. Зелинский предполагает в нем бытовую основу. „Положительно, по продуманности фабула не заставляет желать лучшего, пишет он об одной пьесе Аполлона Каритского, нет ничего лишнего, все сцены держатся одна за другую; нет равным образом ничего неправдоподобного, если не считать прихотливой игры Судьбы. Но о ней самой в те беспокойные времена, думали иначе, чем теперь, в наш век паспортов и телеграфов. Неожиданность царила в жизни людей; поэтому было позволительно из множества бессмысленных случайностей, которыми он был окружен, выбирать для своихъ пьес те, в которых сказывалось подобие разумного плана и доброжелательной воли“. Прежде всего об'яснение Зелинского, каким образом этот сюжет мог прожить еще после времен Александрии до времен Мольера и почти до наших дней, а кроме этого об'яснение его фактически неверно. К эпохе Менандра сюжет узнавания похищенных младенцев уже был не бытовым явлением, а чисто литературной традицией. Так напр., раб в пьесе „Ἐπιτρέποντες“, нашедший ребенка с вещами, указывающими на его происхождение, говорит о возможности того, что этот ребенок будет узнан своими родителями, причем ссылается не на быт, а прямо на пьесу, виденную им в театре. См. текст „Новооткрытые комедии Менандра“. Церетелли 1908 г. СПБ. Точно также слишком сердоболен Мережковский, когда скорбит над упадком нравов в Александрии.

„Должно отметить такую же характерную черту нравов в откровенном и наивном признании отца Дафниса: он покинул своего маленького сына на произвол судьбы только потому, что ему показалось достаточным число бывших у него детей. Дафнис родился лишним, сверх счета, — и отец выбрасывает его из дому, как щенка. Так же поступает отец с Хлоей, извиняясь впрочем бедностью и невозможностью приличным образом воспитать свою дочь и выдать замуж. Вот черты семейного вырождения и позднего византийского варварства, которое прихотливо переплетается с болезненной утонченностью нравов, как во все эпохи упадка. Это не языческая патриархальная суровость, которая встречается у Гомера и у трагиков, — а скорее одичалость, огрубелость нравов в вырождающейся культуре. Конечно, было бы нелепо обвинять автора: он только взял из жизни то, что нашел, а украшать жизнь препятствовала ему глубокая художественная об'ективность". (Мережковский„ Вечные спутники„ изд. Пирожкова ст. 34.) Как я уже говорил, в эту эпоху сюжет похищения был чисто книжный. Для успокоения Мережковского сообщаю: в „эпоху бури-натиска" Германии в продолжении 5 лет, громадное большинство драм было написано на сюжет братоубийства. Так, напр. все 3 пьесы *), представленные на конкурс в Габмургский театр в 1776, заключают в себе изображение этого преступления. В зависимости от него находятся, как известно, и „Разбойники" Шиллера. И все-таки это не доказательство того, что в этот момент в Германии происходили братоубийства в массовых размерах. Интересно отметить, что А. Н. Веселовский считает авантюры греческого романа чисто стилистическим приемом (А. Н. Веселовский „Беллетристика у древних греков" Вестник Европы 1876 г. декабрь, стр. 683).

„Прием похищения очень долго не старел. Интересна его судьба. Сперва он выродился и начал употребляться во второстепенных частях композиции сюжета, так сказать, между прочим. Сейчас же он спустился в детскую литературу. Слабой вспышкой было обновление его в так наз. военных рассказах 1914—1916 гг. Но еще раньше этого с ним произошло необыкновенно любопытное явление. Нужно сказать, что изношенный прием, может быть еще раз использован, как пародия на прием; так использовал Пушкин банальную рифму „морозы-розы„ — оговорив в стихах ее — банальность. Сюжет похищения пародирован еще Бокаччио в седьмой новелле 2-го дня, о том, как „вавилонский султан посылает одну из своих дочерей в замужество к королю дель-Гарбо". Вследствие всевозможных случайностей, она в течении 4 лет проходит через руки 10 мужчин в различных местностях; возвратившись, наконец, к отцу, она как девица отправляется к королю дель-Гарбо, чтобы по первоначальному плану вступить с ним в брак". Здесь дело в том, что эффект классической авантюрной повести с девушкой героиней заключается именно в сохранении ею невинности даже в руках похитителей. Над этой девственностью, неприкосновенной в течении 80 лет, смеялся еще Сервантес.

*) „Юлий Тарентский" Лейзевица, „Близнецы" Клингера и „Несчастные братья" неизвестного автора.

На А. Н. Веселовского конец новеллы с заверениями в девственности и со следующей затем легкомысленной выходкой об устах, не умаляющихся от поцелуя, действует как диссонанс, неожиданно разрушающий мелодию фатализма. (Веселовский т. 5, стр. 498).

Но справедливость нашего толкования об этой новелле, как о новелле пародийного характера, подтверждается тем, что у Бокаччио есть еще несколько новелл литературных пародий. Привожу две из них: Новелла 8-ая, 5-го дня — „Настаджо дель-Онести любит некую Граверсари и тратит на нее все свои богатства, но не добивается взаимности. По настоянию родных, он уезжает в Ньяссы и видит здесь всадника, преследующего девушку, убивающего ее и отдающего на растерзание собакам. Затем он приглашает своих родственников и любимую им женщину на обед. Она видит, как раздирают девушку собаки призрака и боясь подобного же исхода, выходит замуж за Настаджо". „Страшное видение породило не одно это доброе следствие, нет, все равенские женщины до того им встревожились, что с тех пор стали податливее к желаниям мужчин, чем прежде. Здесь эффект заключается в том, что у Бокаччио дама наказывается так страшно за несговорчивость". В легенде же, являющейся прототипом новеллы, подобное же наказание было наложено за прелюбодеяние. А. Н. Веселовский в 5 томе, стр. 484, 489, осторожно полагает, что Бокаччио пользовался в качестве прототипа не этой легендой, а какой нибудь другой, менее ортодоксальной. Здесь обычный взгляд А. Н. Веселовского, не дооценивающего никогда тех самостоятельных волевых изменений и обращений, которые самостоятельно делает писатель и в которых заключается его творчество. Мы же, с тем большим правом, можем полагать, что Бокаччио имел здесь в виду создание произведения, основанного на противоречии между новым толкованием морали и наказания и старым,—что у него есть еще одна новелла с успокоительными заверениями относительно загробных наказаний. Это Новелла 10, 7-го дня.

Но узнавание представляет из себя только частный случай перипетии, но основной закон перепитии — закон задержания — торможения его. То, что должно было бы открыться сразу и то, что уже ясно зрителю, медленно открывается герою. Пример: Эдип узнает о своем несчастии. Здесь драма медлительна, не торопится в пытке задержанного наслаждения. (См. разбор перипетии в „Эдипе" Софокла, сделанный Ф. Зелинским, Софокл т. 2, стр. 34 — 56, изд. Собачникова). Но этот вопрос легче исследовать не в художественной драме, а в бытовом обрядном действии. Предлагаю, в качестве примера, разговор дружки на свадьбе великорусской, приведенный Веселовским т. I, ст. 501.

Дружка говорит, что „приехал не насильно, не навально и т. д., а послан князем. Наш князь молодой, новобрачной, выходил из высокова терема на широкую улицу, я пред'езжий дружка с молодым подружием выходил из высокого терема на широкую улицу, я запрягал своего доброго команя и оседлал и овожал, шелковой плеткой стегал; мой добрый конь осердился от сырой земли отделился,

скакал мой добрый комань, с горы на гору, с холмы на холму, горы-долы хвостом устилал, мелки речьки перескакивал. Доскакивал мой добрый комань до синево моря, на том синем море, на белом озере плавали гуси серые, лебеди белые, соколы ясные. Спрошу я гусей лебедей: где этот дом, где этот терем, нашие княгинии молодой, новобрачной. На то мне гуси отвечали: „Поезжай к синему морю на восточную сторону, тут стоит дуб о двенадцати корней, я поехал в восточную сторону, доехал до тово дуба, выскочила кунка, не та кунка, котора по лесу ходит, а та кунка, котора сидит в высоком тереме, сидит на решесчатом стуле, шьет ширинку нашему князю, молодому новобрачному. Я пред'езжий дружка с молодым подружием поехал по куньему следу, доехал до высоково терема, до высоково терема на широкую улицу, ко княгине молодой новобрачной, к высокому терему. След куней на подворотицу ушел, а назад двором не вышел. След куней отведи или двери отопри“. (Загадки у ворот). Кто тут комарь или муха. Я не комарь и не муха, тот же человек от святого духа. След куней отведи, или ворота отопри. (Далее следует особо важное место, которое усиленно подчеркиваю). Следует прение. Изнутри дружке предлагают: а) поди под кутное окно, б) лезь в подворотню, с) ворота заперты, ключи в море брошены, д) не по тому крыльцу зашел, е) ворота лесом и чащой заросли. Дружка на все предложения отвечает, заканчивая обычно, след куний отведи либо ворота отопри, пока его пустят в избу. На (с) его ответ такой: „Наш князь молодой, новобрачной ездил к синему морю, нанимая рыбачев, удальцов, добрых молодцев; они кидали шелковый невод, изловили белую рыбицу, в той белой рыбице нашли златые ключи от высокова терема. На (е) наш князь, молодой новобрачный ездил к кузнецам, молодцам, они ковали топоры булатные, нанимал работников удалых, они чащу лес вырубали, ворота отворяли“.

Еще ярче прием задержания виден в чрезвычайно любопытном обычае, записанном в деревне Костюшино, Рогаческой волости, Демидовского уезда, Московской губернии Романом Якобсоном. Если родители девки уезжают на всю ночь в город в ночное, она приглашает к себе несколько, обыкновенно, 2—3 подружек, затем либо сообщает об этом заранее намеченным парням, либо просто пускает среди парней слух (напр. через солдатку) „у таких-то домовник“. Когда все в деревне улягутся, парни (в первом случае—приглашенные, во втором—просто желающие), подходят к избе, где живет девка. Все отходят в сторонку, а один стучит в окно. Сперва никто не откликается. На повторный стук отзывается хозяюшка.—Кто здесь—Я (имя рек).—Что тебе.—Пусти.—Как же, пустила:—Вас много, а я одна.—И я один.—Она изобличает его во лжи, он оправдывается, затем.—Да и ты не одна, у тебя Нюшка, Манюшка и т. д. На это она отпирается, потом говорит.—Ну, да вас пустишь, потом не выпустишь.—Через час отец придет. Парни говорят, что они на полчасика. Наконец она пускает парней через окно. Они рассаживаются, затем требуют „зажигай лампу“. „Керосин вышел“—Фитиль испорчен—стекло мамка спрятала. Все эти доводы опровергаются парнями.

один за другим. Лампа зажигается. „Ставь самовар“. Углей нет — воды нет — самовар распаялся — мамка чай спрятала — все доводы опровергаются. Самовар ставится — пьют чай — парни предлагают: ну пойдем спать. Девки отнекиваются под всякими предлогами. Парни опровергают их мотивировку, наконец укладываются попарно. Каждая попытка разоблачения, каждое нескромное прикосновение вызывает мотивированные реплики, но парни не сдаются. Впрочем, до обладания дело на домовнике, обычно, не доходит. К утру расходятся. Родители, вернувшись домой, делают вид, что ничего не замечают. Аналогичный этому обычай существовал в Германии, под названием пробных ночей.

О сродстве посиделок с пробными ночами писал еще Сумцов.

В художественном произведении, кроме тех элементов, которые состоят из заимствований, существует еще элемент творчества, известной воли творца, строящего произведение, берущего один кусок и ставящего его рядом с другими кусками.

Законы этой художественной воли, направленной к созданию ощутимых произведений, должны быть выяснены. Привожу письмо Л. Н. Толстого: „Княгине В.“.—„Очень рад, любезная княгиня, тому случаю, который заставил Вас вспомнить обо мне. И в доказательство того, спешу сделать для Вас невозможное, т. е. ответить на Ваш вопрос. Андрей Болконский — никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить. Я постараюсь сказать, кто такой мой Андрей. В Аустерлицком сражении, которое будет описано, но с которого я начал роман, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе самого романа, мне нужно было только старика Болконского с дочерью, но так как неловко описывать, ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сына старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представилась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал, только сильно ранив вместо смерти. Так вот мое, княгиня, совершенно правдивое, и хотя от того неясное, об'яснение, кто такой—Болконский. Ваш... (1865 г. Май 3).

Обращаю внимание на толстовскую мотивировку родства между героями. Если ее приложить к романам Гюго, напр. „Несчастным“, то ясно будет, насколько условна мотивировка родства и общего местожительства героев, связывающего отдельные куски композиции. В этом отношении, прежде мы встречали гораздо больше смелости. Если по композиционным причинам автору нужно было связать два куска, то он не стремился сделать эту связь причинной. Таковы, например, мотивировки связи рассказов в восточных повестях. В одной из восточных повестей сказка рассказывается героем, на голове которого вертится колесо (Эструпа). Это неправдоподобное положение со-

вершенно не смущало составителя, потому, что части произведения и не должны обязательно влиять друг на друга, или зависеть друг от друга по каким либо вне-композиционным законам.

Обрамление, как прием задержания.

Примечание. Тот способ приведения ряда рассказов, в котором действующие лица сообщают нам следующую повесть и т. д. до бесконечности, пока, наконец, первый рассказ не забудется совсем — можно назвать специально индийским.

Этот способ обрамления встречается везде, в Pancatantra, Hitopodeça, Vetalapancavimçati, и во всех подобных сочинениях; на маловероятное положение, в которое, благодаря этому способу, нередко бывают поставлены действующие лица, индейцы, не обращают никакого внимания; как напр., среди страшнейших мук, на рубеже между жизнью и смертью, действующие лица преспокойно рассказывают или выслушивают различные басни, например Pan. У. 3. историю об человеке, рассказывающем о своем былом (в то время, как у него на голове вращается колесо).

Подобно тому как выше, в рассказе о „Семи визирях"—сочинении, несомненно, индийского происхождения, мы имели дело с известным нам способом передачи рассказов, так ведь и здесь в 1001 ночи, встречается эта, именно, черта медленной и продолжительной передачи разных историй, что-бы такой медленностью задержать исполнение смертельного приговора.

Равным образом, на индийской почве попадается совершенно аналогичный случай, где передается целая серия басен, с намерением затянуть время и предотвратить опрометчивое решение. В Çukasptati (т. е. семидесяти рассказах попугая) речь идет об одной даме, которая в отсутствии своего мужа хотела навестить возлюбленного; но муж, уезжая, оставил попугая, рассказывающего ежедневно жене различные сказки, в конце все прибавляя: „а остальное ты узнаешь завтра, если ты на эту ночь останешься дома".

(Труды по востоковедению, издаваемые Лазаревским Институтом Восточных языков, выпуск VIIIб. Исследование о 1001 ночи И. Эструпа).

Предлагаю сравнить с песней об Альвассе „Эдда" издан. Собачникова 275 стр. Москва.

Торр вопросами, как называются различные предметы у богов альфов, турсов и карлов, затягивает время до восхода солнца, при появлении которого Альвасса превращается в камень.

Любопытно, что это есть случай, когда этот прием осознается как задерживание. Приведу пример: визирь спрятал жену царя, которую тот приказал казнить. Царь не знает этого и сетует, визирь отвечает ему, играя с его нетерпением в смысле „обрамления".

Пример: Царь сказал: „ты расстроил мое состояние и увеличил мою печаль, казнив „йрâхй" йлâгh отвечал: двум следует печалиться:— тому, которым совершаются грехи всякий день, и тому - который ни-

когда не делает добра, потому, что их радость в мире и их блаженство незначительны, а их раскаяние, когда они узрят долгое наказание не может быть вычислено. Царь сказал: „право, если бы я увидел Îрâхп живой, я не печалился бы ни о чем во-век". Îлâgh отвечал: „двум не следует печалиться, упражняющемуся в добрых делах и т. д.

В одном варианте таких ответов визиря, вместе с притчами, набирается с 250 до 259 страниц. Книга Калилаh и Димнаh. Перевод М. О. Аттая изд. Лазаревского Института Москва. 1889 г.

Этот прием индусской поэтики играет ту же роль, как сказочная обряднасть в сказках и „задерживающие моменты" в авантюрных романах.

Но возвращаюсь к вопросу о художественной намеренности. Привожу, для сравнения с письмом Толстого, отрывок ХУII главы „Об искусстве поэзии" „Аристотеля". „Как этот, так и сочиненный материал должно и самому (поэту) во время творчества, представлять себе в общих чертах, а затем таким образом составлять эпизоды и распространять (целое). Я хочу сказать, что рассматривать общее можно было бы так, как (я покажу это) на сюжете Ифигении: когда одну девушку стали приносить в жертву, она исчезла незаметно для приносящих жертву и была водворена в другую страну, где был обычай приносить иностранцев в жертву богине; она получила этот жреческий сан; а спустя немного времени случилось придти (туда) брату этой жрицы (то же обстоятельство, что бог приказал ему придти туда по какой то причине, и то, зачем он пришел, лежит вне общего плана); придя туда, он был схвачен и, уже обреченный на принесение в жертву, был узнан, — так ли, как представил Еврипид, или как Полиид, совершенно естественно сказав, что, следовательно, не одной его сестре, но и ему пришлось быть принесенным в жертву, — и отсюда возникает его спасение. Уже после этого следует, поставив имена, сочинять эпизоды, (обращая внимание на то), чтобы они действительно относились к делу, напр. относительно Ореста — бешенство, благодаря которому он был схвачен, и спасение посредством очищения.

Отсюда: из художественной намеренности выбора, а не из воспоминаний матриархата — бой отца с сыном (Илья и Сокольник, Рустем и Сохраб и т. д.) См. Веселовский т. I, стран. 77 — 114.

Обращаю внимание, что во всех вариантах говорится об „узнавании" сына отцом, значит, в уме сюжетослагателя есть убеждение, что отец должен знать своего сына. Интересны различные экспозиции — построения для создания возможности убийства отца и кровосмешения. Напр: Юлиан Милостивый убивает спящими пришедших к нему в гости отца и мать, приняв их за свою жену и любовника. Сравни сказочную параллель „Про Голь-Нужду" в великорусской сказке Вятской губ. Зеленин № 5. „Вернувшись из отсутствия купец увидал на постели жены двух юношей, хотел убить. Это были его сыновья". Сравни Афанасьев № 92 Доброе Слово Анучков № 12 и 82 Эрленвейн № 16; сравни также В. И. Перетца „Источник сказки"

А. И. Майкова сборн., посвященный В. И. Ломанскому т. 2, 1908 г. стр. 827 — 829.

Здесь видна воля художника, стремящегося мотивировать нужное ему преступление. Привожу отрывок из XIУ главы Аристотеля: „Поэтому исследуем, какие из событий оказываются страшными и какие жалкими. — Необходимо, чтобы подобные действия совершались или друзьями между собой, или врагами, или людьми относящимися друг к другу безразлично (собственно — ни теми, ни другими). Если враг заставляет страдать врага, то он не возбуждает сострадания, ни совершая свой поступок, ни готовясь к нему, разве только в силу самой сущности страдания; точно также, если так поступают лица, относящиеся друг к другу безразлично. Но когда эти страдания возникают среди друзей, напр. если брат убивает брата, или сын — отца, или мать — сына, или сын — мать, или же намеревается убить, или делает что либо другое в этом роде, вот (сюжет которого) следует искать поэту.

Переданные по преданию миеы нельзя разрушать, — (весьма характерно, как именно изменяли миеы, когда их изменяли). В миее и у Эсхила в Хоэрафорах один Орест был для Клитемнестры вестником о смерти ее сына. Софокл же удваивает эту роль, поручая Голфибию принести самое известие, а Оресту мнимый прах умершего, т. е. здесь обычный приём „А" выражено через „А¹" „А" „Я разумею напр., (перемену в том), что Клитемнестра была убита Орестом и Эрифила — Алкмеоном, но поэту должно самому быть изобретателем и пользоваться преданием как следует. Скажем яснее, что мы разумеем под словами „как следует". — Действие может совершаться так, как представляли древние, причем действующие лица поступают сознательно: так и Еврипид представил Медею убивающею своих детей. Но можно совершить поступок, притом совершить его, не зная всего его ужаса, а затем впоследствии узнать о дружеских отношениях (между собою и своей жертвой) как Эдип Софокла. В последнем, впрочем, ужасное совершается вне драмы, а в самой трагедии его исполняют, напр., Алкмеон Астидаманта или Телегон в „Раненом Одиссее."

Помимо этого есть еще третий случай, — что намеревающийся совершить по неведенью какое-нибудь неизгладимое преступление приходит к узнанию прежде, чем совершит проступок. — Кроме этого другого случая нет: необходимо или совершить или нет притом сознательно или бессознательно. Из этих случаев самый худший тот, когда либо сознательно вознамерился (совершить преступление) и не совершил (его), ибо это заключает в себе отвратительное, но не трагическое, так как при этом нет страдания. Поэтому никто не сочиняет подобным образом, за исключением немногих случаев, как напр., в „Антигоне" Гемон (намеревается убить) Креона, (но не убивает его). За этим следует тот случай, когда преступление (при таких условиях) совершается. Лучше же — в неведении совершить, а совершив — узнать, ибо при этом нет отвратительного и узнавание бывает поразительно.

Самым же сильно действующим будет последний (выше названный) случай: я разумею, напр., так в „Кресфонте“ Меропа задумывает убить своего сына, но не убивает его, а раньше узнает; также в „Ифигении“ и сестра — брата и в „Гелле“ сын, задумавший выдать свою мать, узнает ее. Вот почему, как сказано, трагедии вращаются в кругу немногих родов. Именно, не путем искусства, но случайно поэты открыли такой способ обработки своих фабул; поэтому они поневоле наталкиваются на все подобные семьи, с которыми случились такого рода несчастия.“

Сравни с описаниями кровосмешений у Мопомана: Отец и дочь— „Отшельник“, (узнавание посредством фотографической карточки); брат и сестра—„Франсуаза“ — (узнавание посредством разговора).

Я решаюсь привести сравнение. Действие литературного произведения совершается на определенном поле; шахматным фигурам будут соответствовать типы — маски амплуа современного театра. Сюжеты соответствуют гамбитам, т. е. классическим розыгрышам этой игры, которыми в вариантах пользуются игроки. Задачи и перипетии соответствуют роли ходов противника.

Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами, хотя бы, звуковой инструментовки. Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей.

Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело. Привожу отрывок из письма Льва Николаевича Толстого к Н. Н. Страхову (Ясная поляна, апрель 26): „Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман тот самый, который я написал сначала, и если критики тепер уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить qu'ils en savent plus long que moi. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются“.

„Во всем, почти, во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо — теряет свой смысл, страшно понижаясь, когда берется одна из без того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем то другим и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения“... Теперь же правда когда, девять десятых всего печатного, есть критика искусства, нужны люди которые показывали бы бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений“.

Сказка, новелла, роман—комбинация мотивов; песня— комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма. В понятии „содержание“ при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается. *Виктор Шкловский.*

Приложение к стр. 131.

1 а Шейн 16 (Могилевской губ.). Воробей требует, чтобы былинка колыхала его детенка, былинка не хочет и т. д. Fedorowski 11,4 Рудченко 1,27 (Полтавск. губ.) Moszynska 37 небылица 2-я (Киевск. губ.) (Weryho 5) Воробей требует, чтобы былинка колыхала, нет упоминания о детеныше. 47. Нет козы с орехами. 2. продолжение № 46 Афанасьев. Коза пошла за орехами. Козел зовет на козу волков. Нет волков, зовет на волков медведей и т. д. Эрленвейн 11 ст. Тульской губ. Бессонов 139. Афанасьев 27 в, Романов 3.8 Могил губ. Романов 3.8 дополнительный вариант (Могил. губ.) 2 а Шейн 15 (Могилевск. г.) тоже, только не в виде песни, а драматического диалога: „Я нашлю на тебя волка: Волк иди козу есть. Не пойду и т. д. (Шейн 16 том) Бессонов 136 ст. След. обор. „Коза где была, коней стерегла: Где кони. В лес ушли, а где душа. Ушла на небо“ 2 в Романов 3 а (Могил. губ.) Дед посылает мышь есть сочивку. Мыши не идут сочивку есть и т. д. 4 б. Воскр. досуг 1871 г. 19. Курочка несла золотые яйца. Мышка крала. Мышку старуха убила. На улице поднялся стук. Волга взволновалась. Курочка в Волге утонула. (Этот вариант показался А. Смирнову странным). Странен, конечно, не только вариант с Волгой, разлившейся из за смерти мышки. Странно связаны ступени в приведенной мной сказке. Почему морю нужен клык. Просто не удалось связать ступени. Поставили просто рядом. По правилу заполнения формы, их поставили рядом 48. Петушок (или курица) подавился зерном.

Fedorowski 11,6 Курочка подавилась бобовым зерном. Петух бежит к морю просить воды. Афан. 34 (Арханг. губ.) Смерть петушка. Ончуков 277 (Арх. губ.). Манжура 5 (Екатерин. губ.) Романов 33 (Могил. губ.) Петушок ожил.—Садовников 49 (Самарск. г.) Ончуков 215 (Олонецк. губ.) Живая старина 1895 III IV т. 459 ст. (Малорусск. ск.) с подробными перечислениями. 4 Иваницкии 30 (Вологодская губ.) I. Weryho 16 (Белорусск.).

Кочет и курица (сваливание на другого). 3 а Афанасьев 33 (Тамб. губ.). Кочеток и курица пошли за орехами. Кочеток орехом ушиб глазок „Кочеток, зачем ты выбил глазок. . . Мне орешина портки разорвала и т. д. Сборн. Матер. для описания Кавказа. XV в 19 Учитель 1862 г. № 23 Харьковск. губ. Курочка снесла яичко, мышка разбила, происшедший отсюда сполох. 4 Афанасьев 35. Курочка снесла яичко, мышка разбила, Старик плачет, старуха рыдает. Рассказывает просвирне. Та все просвиры изломала. Далее дьячек все колокола разбил, поп все книги изорвал. Ром. 3 а (Могилев губ.) 3 б. — Чубинский 11,24 (Полтавск. губ.) Стихотворение передача — Гра-

ченко 1,156 (Харковск. губ.) Садовников 50 (Самарск. губ.) Moszynska 36 небылица 1 (Киевск. губ.). Учитель 1862 №23, стихотворная довольно слабая передача (Харьковск. губ.). Ончуков 216, (Олонецкой губ.). Курочка сполошилась, испуганная развалившимися дровами, кричит: „Небо пало. Сообщает петуху и т. д.". Конец по сказке „Звери в яме". По тому же типу „наростания на один" построена сказка „Колобок", где выдержано повторение предыдущих ступеней. Рудченко 11, А (Полтавск. губ.) Онучков 133 (Олонецк. губ.). Пермская губ. 63, Авдеева 2, Бессонов стар. 129. Случайная вставка о колобке. Шейн 6 Витебск. губ. (Романов 3,21 Могил. губ.). Варианты даны главным образом по систематическому указанию тем из вариантов русских народных сказок А. Смирнова. Извест. Акад. Наук. Отдела русского языка и словесности. Том XVI, книга 4, 1911 г.

К этому типу близки сказки с меной. Например: Афанасьев, сказка первая, вариант а. Лисица меняет скалочку на гусенка, гусенка на индюшку, индюшку на невесточку. Тот же прием в западно-европейской сказке, обработанной Андерсеном под названием „Что муженек сделает, то и ладно". Мена оживлена юмористическим осмысливанием все понижающейся ценности меняемых вещей.

Привожу для сравнения отрывок из работы С. Х. Бейлин. Иркутск 1907 г. „Странствующие или всемирные повести и сказания в древне-раввинской письменности". Здесь дан тип $a < b < c < d$ т. е. нечто вроде геометрической прогрессии.

В 12 сказке 3-ей книги „Панчатантры" — „Об обращенной в девицу мыши, выбиравшей себе жениха", — также и в 8 гл. 7 сказки из книги Калилы и Димны (об отшельнике и мыши) читаем след.

„У одного сострадательного и благочестивого отшельника воспитывалась мышь, тайком от всех обращенная им силою молитв в хорошенькую девушку для того, чтобы члены его семьи не гнушались ею. Когда она пришла в зрелый возраст, добрый отшельник стал подыскивать для нее достойного жениха.

Так как по ее желанию муж ее должен был быть самым сильным из всех существ, то наш заботливый воспитатель обратился к солнцу, как самому могущественному творению, с просьбой — быть мужем его дочери, при чем об'яснил причину, почему, именно, он обращается к нему, а не к другому существу.

Но тогда солнце отвечало: „Я тебе укажу на того, кто сильнее меня· (Это) — облако, которое закрывает и задерживает диск моих лучей и затмевает снопы моего света". Тогда отшельник отправился к облаку и сказал ему, что говорил солнцу. Облако ответило: „Я также укажу тебе на того, кто сильнее меня. Ступай к ветру, который двигает меня взад и вперед и гонит на восток и запад". Отшельник отправился к ветру и сказал ему то же, что говорил облаку. Тот отвечал: „И я также укажу тебе на того, кто сильнее меня, — это гора, которую я не в состоянии сдвинуть" (Отшельник) пришел к горе и сказал ей свою речь. Гора ему отвечала: „Я укажу тебе на того, кто сильнее меня, это крыса, от которой я не в силах защищаться, когда она продырявливает меня и избирает своим обиталищем". Отшельник

отправился к крысе и спросил ее: „Не женишься ли ты на этой девушке?“. Та отвечала: „Как мне жениться на ней, когда моя нора узка. Напротив, крыса женится на мыши“. Тогда отшельник стал умолять своего Господа превратить ее в мышь, как она была раньше — и это с согласия девушки. Бог вернул ее к ее первоначальному существованию, и она отправилась с крысой“.

Извлечено мною из книги Калилы и Димны — сборник басен под именем Бидная — Перев. с арабского М. О. Аттая и М. В. Рябинина — Москва 1889 г. стр. 145.

Мораль: натура и врожденные свойства не изменяются.

По румынской сказке — „Мышенок всегда вернётся в свою нору“ — ветер уверяет, что дуб его сильнее, т. к. последний противостоит могучим ветрам и буйным вихрям. Но при этом сообщает, что, как ему известно, дуб всетаки скоро свалится на земь, т. к. у корней его завелись мыши. Поэтому ветер советует мышенку вернуться в свою же собственную нору, думая отыскать (там) самого сильного на свете. (Сказ. Сокр. заб. уголка Собр. рум. ск. и легенд. Перевод А. П. Яцимирского Москва 1902 г. изд. Сытина).

Вот что мы читаем в Мидраше рабби Берешит, кн. 1, гл. 38 (редактир., приблизительно, в. 3 — 5 в.).

Когда Фарра (Терах) узнал о еретических мыслях и дерзких поступках своего сына Авраама (что он умышленно, вызывающим образом, так сказать демонстративно, разбил народные кумиры, зло и метко высмеивает старую веру и проповедует какое то новое ученье „о единобожии“), он его передал наконец в руки Немвроду.

„Поклонись огню“, приказывает Немврод Аврааму. — Не правильнее ли будет поклоняться воде, которая гасит огонь, — возразил Авраам.

„Ну, так поклонись воде“. — Не лучше ли уж в таком случае поклоняться тучам, которые содержат в себе воду“. — „Ну, пусть так, поклонись тучам“. — „Не лучше ли кланяться ветру, который рассеивает тучи, возразил Авраам—„Ну, так поклоняйся ветру“.—„Если так, то не разумнее ли будет уже поклоняться человеку, который вмещает в себе ветер (дышет воздухом)“, и рассерженный царь закричал: „Глупые мысли высказываешь ты. Вот я поклоняюсь огню, в огонь же и брошу тебя; пусть твой бог, в которого ты веруешь, придет да спасет тебя“. (Мидраш рабби-Берешит, 38, в конце).

В Талмуде Вавилонском (Баба-Батра л. 10) читаем следующее назидательное слово — о могущественной и благодетельной силе добродетели (справедливости, благостыни и т. п.), — в котором фигурирует подобный, но более подробный, параллелизм (так сказать, порядок) преобладания физических и духовных сил природы друг над другом.

Рабби (Иуда) говорит: „Бесконечно велика справедливость (правосудие, милосердие), так как она приближает спасение (упрочивает счастие людское на земле), как сказано (Ис. 56, I): Так говорит Господь: „Храните правосудие и поступайте справедливо: Мое спасение готово придти и Моя правда готова открыться“ Он также говаривал:

„Десять могучих предметов — один сильнее другого — создано в мире. Твердая (каменная) гора — ее же дробит железо; твердое железо — его же плавит огонь; сильный огонь — его же тушит вода; могучие воды — они же разносятся тучами; грозные тучи — они же рассеиваются ветром; буйный ветер — его же пересиливает тело; (могучее) тело — оно же подкашивается печалью; сильная печаль — она же побеждается (успокаивается) вином; крепкое вино — оно же теряет свою силу под влиянием сна. Смерть же побеждает всех их. Но добродетель спасает даже и от смерти. (Баба-Батра л. 10 а).

Подобный же параллелизм перемножения или преодолевания предметов или сил природы друг над другом встречаем и в Мидраше Когелет (гл. 7, § 46), но с другим освещением, или выводом: там это проводится, как сатира над „злыми женами".

Мысль сатиры такова: одна сила преодолевает другую, одна бывает могущественнее (лютее) другой, но нет хуже злой (скверной) женщины, которая страшнее всего на свете, даже самой смерти.

Это место из Мидраше гласит следующее:

Рабби Иегуда говаривал 1): Существует четырнадцать предметов, из которых один могущественнее другого (одно пересиливает другое). Бездна могущественна, земля же высится над нею, так как она охватывает ее. Земля могущественна, но горы еще могущественнее, так как они возвышаются над равниною. Гора сильна, но железо пересиливает ее — раскапывает ее. Железо, как ни твердо, а огонь расплавляет его. Огонь всепожирающ; его же пересиливает вода, угашает его. Воды могучи, — их же уносят облака. Облака могучи, — их же рассеивает — ветер. Ветры могучи, — но стена пересиливает их и противится им. Крепка стена; человек преодолевает ее: разрушает ее. Силен человек, но печаль подкашивает его. Сильна печаль, но вино заглушает ее, и она забывается. Велика сила (хмеля) вина, но его прогоняет сон. Крепок (благотворен) сон, но болезнь прогоняет его прочь. Велика сила болезни; ангел же смерти берет верх и забирает душу. Жена же злая — хуже всего (Мидраш Когелет гл. 7, § 46).

В таком роде высказывается одна эфиопская притча, по которой значится, что „железо сильно, но огонь сильнее железа: вода сильнее огня, солнце сильнее воды, облако сильнее солнца; земля сильнее облака, человек сильнее земли, печаль сильнее человека, вино сильнее печали, сон сильнее вина, но всего сильнее женщина". (Буслаев).

Язвительный или шуточный отзыв „о злых женах", как в Мидраше, встречаем также и в такой же форме в памятниках древне-русской письменности, который перешел даже в устную народную словесность в виде народных загадок и шуток (См. Худякова „Великорусские загадки". Этнографич. Сборн., издав. Имп. Русск. Географ. Общ. 1864 г., стр. 24) и выражается в следующей форме:

„Егда загорится храмина, чем ее гасити. — Водою. Что боле воды. — Ветер. Что боле ветра. — Гора (потому что неподвижна от ветра бывает). Что сильнее горы. — Человек (раскопает бо гору). Что боле может человека. — Хмель. (Отнимает руки и ноги). Что лютее

хмеля. — Сон. Что лютее сна. — Жена зла": — (Худяков, также Пыпин, Ист. древн. — русск. лит., т. II, гл. XII, стр. 528, изд. 2, 1902).

В среде детей литовских евреев распевается любимая еврейскими детьми песенка-побасенка — „Барелах виллин нить фаллн". (Груши не хотят валиться с дерева).

Еще более популярна — и по настоящее время — в среде средне и восточно-европейских евреев, у так называемых „ашкеназим" (или евреев немецкого толка) известная побасенка „Хад гадио" (единая козочка), вошедшая даже в пасхальную агаду (пасхальные сказания, читаемые в первые два вечера Пасхи в память исхода евреев из Египта).

В этих народных побасенках речь идет об одушевленных и неодушевленных предметах, ведущих между собою борьбу и пересиливающих друг друга.

Содержание первой из них, за некоторыми незначительными изменениями — одно и то же, что и в германской народной сказке, состоит в следующем:

„Бог создал грушевое дерево, чтобы оно производило груши, но дерево не хочет носить груши, а груши не хотят падать (с дерева).

Тогда Господь посылает мальчика (Янкеле) собирать (срывать) с дерева спелые груши, но Янкеле, в свою очередь, не желает (идти) их рвать, как те не желают и падать (даваться в руки). — Бог посылает тогда собачку кусать Янкеле за ослушание — та не идет. Чтобы понудить собачку, посылает Господь на нее дубинку (штекеле), но и дубинка не слушается. Тогда на последнюю посылает Господь огонь, а на огонь — воду, на воду — бычка (экселе), чтобы испить ее, на бычка шохета (общественного резака или мясника), на шохета — ангела смерти. Но все это напрасно: не слушаются. Но когда на ангела смерти ополчается или идет сам Господь, дело принимает уже другой оборот: все становятся послушными: Ангел смерти изъявляет согласие за ослушание зарезать шохета, шохет — бычка, бычек — готов испить воду и т. д. и т. д. И заканчивается все это тем, что мальчик идет рвать груши, груши даются в руки и согласны падать с дерева.

Подобная песенка встречается у родственных русскому народу словенов (Буслаев) и состоит в следующем: „Послали по Юрку пса, чтобы шел домой, но пес не идет Юрку кусать; на пса посылают дубье, дубье не идет пса бить; на дубье посылают огонь, на огонь воду, на воду — быков, на быков — мясников, на мясников — ведьму, но все — напрасно. Наконец, когда наслали на ведьму самого чорта, чорт пошел ведьму брать, ведьма пошла мясников колдовать, мясники пошли быков бить, быки пошли воду пить, вода пошла огонь лить, (заливать), огонь пошел дубье палить, дубье пошло пса бить, пес пошел Юрку кусать, а Юрка воротился домой". (Буслаев. Странств. пов. и рассказы. Русск. Вестн. Май 1874 г.).

„Подобною песенкою-побасенкою потешаются малые дети по всей Руси" (Буслаев). Содержание ее следующее: Коза пошла по орехи, а домой не вернулась. Сначала нагоняют на нее волков, но волки не идут козу есть; на волков посылают людей и т. д., но все напрасно:

Никто не слушается и не идет. Наконец, посылаются на червей гуси:

Гуси пошли червей клевать,
Черви пошли обух точить,
Обух пошел быков валить,
Быки пошли воду пить,
Вода пошла огонь лить,
Огонь пошел камень жечь,
Камень пошел топор вострить,
Топор пошел дубье рубить,
Дубье пошло медведя бить,
Медведь пошел людей драть,
Люди пошли волков гнать,
Волки пошли козу есть;
Вот коза с орехами,
Вот коза с лупленными (Буслаев. Стр. пов. и расск.).

В упомянутой раньше еврейской пасхальной песенке — Хад-гадио, как и в приведенных побасенках (народно-еврейской, русской, немецкой, и др.) чередуется целый ряд предметов и созданий (персонажей) пересиливающих друг друга в борьбе.

Победа остается за последним — за Богом.

Разница между этою богослужебною песнью и прочими ей подобными детскими побасенками состоит только в самом отношении действующих лиц к своим поступкам; в пасхальной песенке они действуют самостоятельно, добровольно — одни из них, побуждаемые злою волею, а другие, наоборот, — по чувству и долгу справедливости, а не по приказу, как в прочих.

Содержание песенки „о единой козочке“ — (Хад-гадио“), следующее:

Единственная, любимая козочка, купленная отцом за два зуза (зевса — монеты) была растерзана (дикою, свирепою) кошкою. В наказание собака укусила кошку, дубинка же побила собаку, огонь спалил дубинку, но вода угасила огонь. Вол выпил воду, вола же зарезал шохет (мясник, резак), шохета убил ангел смерти.

В работе, цитированной только что мною, отношение автора к предмету его исследования неправильно, так как он обращает внимание на несущественное, именно на то, как применено к данному приему различное смысловое содержание. Можно думать, что эта, к концу прицепленная, мораль имеет к произведению так же мало отношения, как те слезы, которые проливают иногда слушатели за музыкой. Как известно, композиторы иногда пользовались музыкой своих хоралов для юмористических куплетов, и публика восхищалась остроумием и веселостью той музыки, которая казалась им религиозной по самому своему существу в церкви. (Ганслик).

Главное же здесь — прием, построенный на задержании. Цель этого приема—построить ощутимое, воспринимаемое произведение.

При прозаическом восприятии этого приема, получается нетерпение слушателей и желание прервать. Такое построение бывает у господ собирателей сказок, и тогда они охотно минуют задержки и повторения. Создатели сказок знали о возможности такого восприятия и даже играли с ним. На этом основаны так называемые „Докучные сказки“. Подобную сказку „с переправой коз“ рассказывает в XX главе первой части „Дон-Кихота“ Санчо Пансо своему рыцарю.

Приложение к стр. 120.

„Я не пренебрегал другими влияниями — теми, которые обычно выдвигаются, влияниями расы или среды; но имея в виду, что из всех влияний, действующих в истории литературы, главное—влияние произведения на произведение, я следил, главным образом, за ним. Мы хотим сделать иначе, чем те, которые нам предшествовали: вот происхождение и действующий принцип как изменений вкуса, так и литературных революций; тут нет никакой метафизики. Плеяда XVI-го века хотела сделать нечто „иное“, чем школа Клеман Маро. Расин в своей „Андромахе“ хотел сделать нечто „иное“, чем Корнель в своей „Пертарите“ и Дидро в своем „Отце семейства“ хотел сделать нечто „иное“ чем Мольер в своем „Тартюфе“. Романтики в наше время захотели сделать нечто „иное“, чем классики... *). Не следует бесполезно умножать причины или, под предлогом того, что литература есть выражение общества, смешивать историю литературы с историей нравов. Это—две совершенно разные вещи“.

F. Brunetière. Предисловие к „Manuel de l'Histoire de la Littérature française“ (1899), стр. III.

---

*) Есть и такие, которые хотели сделать „то же самое“, что делали их предшественники—я прекрасно знаю о них! Но именно в истории литературы и искусства их нечего принимать в счет.

Как сделана „Шинель" Гоголя.

1.

Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет личный тон автора — т. е. является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию сказа, или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное. Примитивная новелла, как и авантюрный роман, не знает сказа и не нуждается в нем, потому что весь ее интерес и все ее движение определяются быстрой и разнообразной сменой событий и положений. Сплетение мотивов и их мотивации — вот организующее начало примитивной новеллы. Это верно и по отношению к новелле комической — в основу кладется анекдот, изобилующий сам по себе, вне сказа, комическими положениями.

Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, перестает играть организующую роль — т. е. если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов. Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты. Комические эффекты достигаются манерой сказа. Поэтому для изучения такого рода композиции оказываются важными именно эти „мелочи", которыми пересыпано изложение — так что стоит их удалить, строение новеллы распадается. При этом можно различать два рода комических сказа: 1) повествующий и 2) воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами и пр.; второй вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т. д. Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры, и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов.

Многие новеллы Гоголя или отдельные их части представляют интересный материал для анализа такого рода сказа. Композиция

у Гоголя не определяется сюжетом — сюжет у него всегда бедный, скорее — нет никакого сюжета, а взято только какое-нибудь одно комическое (а иногда даже само по себе вовсе не комическое) положение, служащее как бы только толчком или поводом для разработки комических приемов. Так — „Нос“ развивается из одного анекдотического события; „Женитьба“, „Ревизор“ выростают тоже из определенного неподвижно преобывающего положения; „Мертвые души“ слагаются путем простого нарощения отдельных сцен, объединенных только поездками Чичикова. Известно, что необходимость иметь всегда что-нибудь похожее на сюжет стесняла Гоголя. П. В. Анненков сообщает о нем: „Он говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу“. В письме к Пушкину 1835 г. Гоголь пишет: „Сделайте милость, дайте какой нибудь сюжет, хоть какой нибудь смешной или несмешной, но русский чисто анекдот..... Сделайте милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов и клянусь — куда смешнее чорта!“ Об анекдотах он просит часто; так — в письме к Прокоповичу (1837 г.): „Жюля (т. е. Анненкова) особенно попроси, чтобы написал ко мне. Ему есть о чем писать. Верно, в канцелярии случился какой-нибудь анекдот“.

С другой стороны Гоголь отличался особым уменьем читать свои вещи, как свидетельствуют многие современники. При этом можно выделить два главных приема в его чтении: либо — патетическая, напевная декламация, либо — особый способ разыгрывания, мимического сказа, не переходящего вместе с тем, как указывает И. С. Тургенев, в простое театральное чтение ролей. Известно рассказ И. И. Панаева о том, как Гоголь изумил всех присутствующих, перейдя непосредственно от разговора к игре, так что сначала его рыгание и соответственные фразы были приняты за действительность. Кн. Д. А. Оболенский вспоминает: „Гоголь мастерски читал: не только всякое слово у него выходило внятно, но, переменяя часто интонацию речи, он разнообразил ее и заставлял слушателя усвоивать самые мелочные оттенки мысли. Помню, как он начал глухим и каким-то гробовым голосом: „Зачем же изображать бедность да бедность... И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулок.“ После этих слов Гоголь приподнял голову, встряхнул волосы и продолжал уже громким и торжественным голосом: „Зато какая глушь и какой закоулок!“ За сим начал он великолепное описание деревни Тентетникова, которое, в чтении Гоголя, выходило как будто писано в известном размере..... Меня в высшей степени поразила необыкновенная гармония речи. Тут я увидел, как прекрасно воспользовался Гоголь теми местными названиями трав и цветов, которые он так тщательно собирал. Он иногда, видимо, вставлял какое-нибудь звучное слово единственно для гармонического эффекта.“ И. И. Панаев определяет чтение Гоголя следующим образом: „Гоголь читал неподражаемо. Между современными литераторами лучшими чтецами своих произведений считаются Островский и Писемский: Островский читает без всяких драматических эффектов, с величайшею

простотою, придавая между тем должный оттенок каждому лицу; Писемский читает, как актер — он, так сказать, разыгрывает свою пьесу в чтении... В чтении Гоголя было что-то среднее между двумя этими манерами чтений. Он читал драматичнее Островского и с гораздо большею простотою, чем Писемский." Даже диктовка превращалась у Гоголя в особого рода декламацию. Об этом рассказывает П. В. Анненков. „Николай Васильевич, разложив перед собой тетрадку....., весь уходил в нее и начинал диктовать мерно, торжественно, с таким чувством и полнотой выражения, что главы первого тома „Мертвых Душ" приобрели в моей памяти особенный колорит. Это было похоже на спокойное, правильно-разлитое вдохновение, какое порождается обыкновенно глубоким созерцанием предмета. Н. В. ждал терпеливо моего последнего слова и продолжал новый период тем же голосом, проникнутым сосредоточенным чувством и мыслию..... Никогда еще пафос диктовки, помню, не достигал такой высоты в Гоголе, сохраняя всю художническую естественность, как в этом месте (описание сада Плюшкина). Гоголь даже встал с кресел..... и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом".

Все это вместе указывает на то, что основа Гоголевского текста — сказ, что текст его слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить — слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д. Отсюда — явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя значимой независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план, как выразительный прием. Поэтому он любит названия, фамилии, имена и проч. — тут открывается простор для такого рода артикуляционной игры. Кроме того его речь часто сопровождается жестами (см. выше) и переходит в воспроизведение, что заметно и в письменной ее форме. Свидетельства современников указывают и на эти особенности. Кн. Д. А. Оболенский вспоминает: „На станции я нашел штрафную книгу и прочел в ней довольно смешную жалобу какого-то господина. Выслушав ее, Гоголь спросил меня: „А как вы думаете, кто этот господин? Каких свойств и характера человек"? — „Право, не знаю", отвечал я. — „А вот я вам расскажу". — И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне сперва наружность этого господина, потом рассказал мне всю его служебную карьеру, представляя даже в лицах некоторые эпизоды его жизни. Помню, что я хохотал, как сумасшедший, а он все это выделывал совершенно серьезно. Засим он рассказывал мне, что как-то одно время они жили вместе с Н. М. Языковым (поэтом) и вечером, ложась спать, забавлялись описанием разных характеров и засим придумывали для каждого соответственную фамилию". О фамилиях у Гоголя сообщает еще О. Н.

Смирнова: „Он отдавал необычайно много внимания именам своих действующих лиц; он разыскивал их повсюду; они стали типичными; он находил их на об'явлениях (фамилия героя Чичикова в I томе была найдена на доме — прежде не ставили номеров, а только фамилию владельца), на вывесках; приступая ко второму тому „Мертвых Душ", он нашел фамилию генерала Бетрищева в книге на почтовой станции и говорил одному из своих друзей, что при виде этой фамилии ему явились фигура и седые усы генерала" Особое отношение Гоголя к именам и фамилиям и изобретательность его в этой области уже отмечались в литературе — напр. в книге проф. I. Мандельштама *): „К той поре, когда Гоголь потешает еще самого себя, относятся, во-первых, составление имен, придуманных, как видно, без расчета на „смех сквозь слезы"......: Пупопуз, Голопузь, Довгочхун, Голопупенко, Свербыгуз, Кизяколупенко, Переперчиха, Крутотрыщенко, Печерыця, Закрутыгуба и т. п. Эта манера придумывания потешных имен осталась, впрочем, у Гоголя и позже: и Яичница („Женитьба") и Неуважай корыто, и Белобрюшкова, и Башмачкин („Шинель"), причем последнее имя дает повод к игре слов. Иногда он подбирает преднамеренно существующие имена: Акакий Акакиевич, Трифилий, Дула, Варахасий, Павсикахий, Вахтисий и т. д...... В иных случаях он пользуется именами для каламбуров (указанный прием применяется с давних пор всеми писателями юмористами. Мольер забавляет своих слушателей именами в роде Pourceaugnac, Diafoiras, Purgon, Macroton, Desfonandrès, Vilebrequin; Рабеле еще в неизмеримо более сильной мере пользуется невероятным сочетанием звуков, представляющих материал для смеха уже тем, что имеют лишь отдаленное сходство со словами, в роде Solmigondinoys, Trinquamelie, Trouillogan и т. п.)."

Итак, сюжет у Гоголя имеет значение только внешнее и потому сам по себе статичен — недаром „Ревизор" кончается немой сценой, по отношению к которой все предыдущее было как бы только приуготовлением. Настоящая динамика, а тем самым и композиция его вещей — в построении сказа, в игре языка. Его действующие лица — окаменевшие позы. Над ним, в виде режиссера и настоящего героя, царит веселящийся и играющий дух самого художника.

Исходя из этих общих положений о композици и опираясь на приведенный материал о Гоголе, попробуем выяснить основной композиционный слой „Шинели". Эта повесть особенно интересна для такого рода анализа, потому что в ней чистый комический сказ, со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, соединен с патетической декламацией, образующей как бы второй слой. Этот второй слой был принят нашими критиками за основу и весь сложный „лабиринт сцеплений" (выражение Л. Толстого) свелся к некой идее, традиционно повторяющейся до сих пор даже в „исследованиях" о Гоголе. Таким критикам и ученым Гоголь мог бы ответить

---

*) „О характере Гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка". Гельсингфорс. 1902. Стр. 252—3. Интересная по наблюдениям, но беспорядочная в методологическом отношении книга.

так же, как ответил Л. Толстой критикам „Анны Карениной“: „я их поздравляю и смело могу уверить qu ils en savent plus long que moi.“

2.

Сначала рассмотрим отдельно основные приемы сказа в „Шинели“, потом проследим за системой их сцепления.

Значительную роль, особенно в начале, играют каламбуры разных видов. Они построены либо на звуковом сходстве, либо на этимологической игре словами, либо на скрытом абсурде. Первая фраза повести в черновом наброске снабжена была звуковым каламбуром: „В департаменте податей и сборов, — который впрочем иногда называют департаментом подлостей и вздоров“. Во второй черновой редакции к этому каламбуру была сделана приписка, представляющая дальнейшую с ним игру: „Да не подумают впрочем читатели, чтобы это название основано было в самом деле на какой-нибудь истине — ничуть. Здесь все дело только в этимологическом подобии слов. Вследствие этого департамент горных и соляных дел называется департаментом горьких и соленых дел. Много приходит на ум иногда чиновникам во время, остающееся между службой и вистом“. В окончательную редакцию этот каламбур не вошел. Особенно излюблены Гоголем каламбуры этимологического рода — для них он часто изобретает специальные фамилии. Так, фамилия Акакия Акакиевича первоначально была Тишкевич — тем самым не было повода для каламбура; затем Гоголь колеблется между двумя формами — Башмакевич (ср. Собакевич) и Башмаков, наконец останавливается на форме — Башмачкин. Переход от Тишкевича к Башмакевичу подсказан, конечно, желанием создать повод для каламбура, выбор же формы Башмачкин может быть об'яснен как влечется к уменьшительным суффиксам, характерным для Гоголевского стиля, так и большей артикуляционной выразительностью (мимико-произносительной силой) этой формы, создающей своего рода звуковой жест. Каламбур, построенный при помощи этой фамилии, осложнен комическими приемами, придающими ему вид полной серьезности: „Уже по самому имени видно, что она когда то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и даже шурин (каламбур незаметно доведен до абсурда — частый прием Гоголя), и все совершенно Башмачкинцы ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки.“ Каламбур как бы уничтожен такого рода комментарием — тем более, что попутно вносятся детали, совершенно с ним не связанные (о подметках); на самом деле получается сложный, как бы двойной каламбур. Прием доведения до абсурда или противологического сочетания слов часто встречается у Гоголя, при чем он обычно замаскирован строго-логическим синтаксисом и потому производит впечатление непроизвольности; так в словах о Петровиче, который „не смотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и

фраков." Тут логическая абсурдность замаскирована еще обилием подробностей, отвлекающих внимание в сторону: каламбур не выставлен на показ, а наоборот — всячески скрыт, и потому комическая сила его возрастает. Чистый этимологический каламбур встречается еще не раз: „бедствий, рассыпанных на жизненной дороге не только титулярным, но даже тайным, действительным, надворным и всяким советникам, даже и тем, которые не дают никому советов, ни от кого не берут их сами".

Таковы главные виды Гоголевских каламбуров в „Шинели". Присоединим к этому другой прием — звукового воздействия. О любви Гоголя к названиям и именам, не имеющим „смысла", говорилось выше — такого рода „заумные" слова открывают простор для своеобразной звуковой семантики. *) Акакий Акакиевич — это определенный звуковой подбор; недаром наименование это сопровождается целым анекдотом, а в черновой редакции Гоголь делает специальное замечание: „Конечно, можно было, некоторым образом, избежать частого сближения буквы *к*, но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было этого сделать". Звуковая семантика этого имени еще подготовлена целым рядом других имен, обладающих тоже особой звуковой выразительностью и явно для этого подобранных, „выисканных"; в черновой редакции подбор этот был несколько иной:

1) Еввул, Моккий, Евлогий;
2) Варахасий, Дула, Трефилий;
(Варадат, Фармуфий) **)
3) Павсикахий, Фрументий.

В окончательном виде:

1) Мокий, Соссий, Хоздазат;
2) Трифилий, Дула, Варахасий;
(Варадат, Варух)
3) Павсикахий, Вахтисий и Акакий.

При сравнении этих двух таблиц вторая производит впечатление большей артикуляционной подобранности—своеобразной звуковой системы. Звуковой комизм этих имен заключается не в простой необычности (необычность сама по себе не может быть комической), а в подборе, подготовляющем смешное своим резким однообразием имя Акакия, да еще + Акакиевич, которое в таком виде звучит уже как прозвище, скрывающее в себе звуковую семантику. Комизм еще увеличивается тем, что имена, предпочитаемые родильницей, нисколько не выступают из общей системы. В целом получается своеобразная артикуляционная мимика — звуковой жест. ***) В этом отно-

---

*) Ср. Пульпутик и Моньмуня в „Коляске".

**) Имена, которые предпочитает родильница.

***) Этот прием Гоголя повторяется у его подражателей; так—в ранней повести П. И. Мельникова Печерского: „О том, кто такой был Елпифидор Перфильевич" (1840 г.). См. статью А. Зморовича в „Русск. Фил. Вестн." 1916 г., № 1 — 2, стр. 178 и след.

шении интересно еще одно место „Шинели“ — где дается описание наружности Акакия Акакиевича: „Итак, в одном департаменте служил один чиновник, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным“. Последнее слово поставлено так, что звуковая его форма приобретает особую эмоционально-выразительную силу и воспринимается как комический звуковой жест независимо от смысла. Оно подготовлено, с одной стороны, приемом ритмического наростания, с другой — созвучными окончаниями нескольких слов, настраивающими слух к восприятию звуковых впечатлений (рябоват—рыжеват — подслеповат), и потому звучит грандиозно, фантастично, вне всякого отношения к смыслу. Интересно, что в черновой редакции фраза эта была гораздо проще: „итак, в этом департаменте служил чиновник, собой не очень взрачный — низенький, плешивый, рябоват, красноват, даже на вид несколько подслеповат.“ В окончательной форме фраза эта — не столько описание наружности, сколько мимико-артикуляционное ее воспроизведение: слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерных черт, а по принципу звуковой семантики. Внутреннее зрение остается незатронутым (нет ничего труднее, я думаю, как рисовать Гоголевских героев) — от всей фразы в памяти скорее всего остается впечатление какого-то звукоряда, заканчивающегося раскатистым и почти логически-обезсмысленным, но зато необыкновенно сильным по своей артикуляционной выразительности словом — „геморроидальным“. Сюда вполне применимо наблюдение Д. А. Оболенского—что Гоголь иногда „вставлял какое-нибудь звучное слово единственно для гармонического эффекта“. Вся фраза имеет вид законченного целого—какой-то системы звуковых жестов, для осуществления которой подобраны слова. Поэтому слова эти как логические единицы, как значки понятий, почти не ощущаются—они разложены и собраны заново по принципу звукоречи. Это — один из замечательных эффектов Гоголевского языка. Иные его фразы действуют как звуковые надписи—настолько выдвигается на первый план артикуляция и акустика. Самое обыкновенное слово подносится им иной раз так, что логическое или вещественное его значение тускнеет—зато обнажается звуковая семантика и простое название получает вид прозвища: „натолкнулся на будочника, который, поставя около себя свою алебарду, натряхивал из рожка на мозолистый кулак табаку“. Или: „Можно будет даже так, как пошла мода, воротник будет застегиваться на серебряные лапки под аплике“.

У Гоголя нет средней речи—простых психологических или вещественных понятий, логически об'единенных в обыкновенные предложения. Артикуляционно-мимическая звукоречь сменяется напряженной интонацией, которая формует периоды. На этой смене построены часто его вещи. В „Шинели“ есть яркий пример такого интонационного воздействия, декламационно-патетического периода: „Даже в те

часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо и весь чиновный народ наелся и отобедал, кто как мог, сообразно с получаемым жалованьем и собственной прихотью, когда все уже отдохнуло после департаментского скрипенья перьями, беготни, своих и чужих необходимых занятий и всего того, что задает себе добровольно, больше даже, чем нужно, неугомонный человек...“ и т. д. Огромный период, доводящий интонацию к концу до огромного напряжения, разрешается неожиданно-просто: „словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению.“ Получается впечатление комического несоответствия между напряженностью синтаксической интонации, глухо и таинственно начинающейся, и ея смысловым разрешением. Это впечатление еще усиливается составом слов, как бы нарочно противоречащим синтаксическому характеру периода: шляпенок, смазливой девушке, прихлебывая чай из стаканов с копеечными сухарями; наконец — вставленный мимоходом анекдот о Фальконетовом монументе. Это противоречие или несоответствие так действует на самые слова, что они становятся странными, загадочными, необычно звучащими, поражающими слух — точно разложенными на части или впервые Гоголем выдуманными. Есть в „Шинели“ и иная декламация, неожиданно внедряющаяся в общий каламбурный стиль — сентиментально-мелодраматическая; это — знаменитое „гуманное“ место, которому так повезло в русской критике, что оно, из побочного художественного приема, стало „идеей“ всей повести: „Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?“ И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким оне были произнесены. В нем слышалось что-то такое, преклоняющее на жалость, что один молодой человек... И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу... И в этих проникающих словах звенели другие слова... И закрывал себя рукою“.... и т. д. В черновых набросках этого места нет — оно позднее и, несомненно, принадлежит ко второму слою, осложняющему чисто-анекдотический стиль первоначальных набросков элементами патетической декламации *).

Своим действующим лицам в „Шинели“ Гоголь дает говорить немного, и, как всегда у него, их речь особенным образом сформирована, так что, несмотря на индивидуальные различия, она никогда не производит впечатление бытовой речи, как, например, у Остров-

*) Об этом месте говорит и В. Розанов, — об'ясняя его как „скорбь художника о законе своего творчества, плач его над изумительною картиною, которую он не умеет нарисовать иначе..... и, нарисовав так, хоть ею и любуется, но ее презирает, ненавидит“. (Статья „Как произошел тип Акакия Акакиевича“ в книге „Легенда о великом инквизиторе“ — Спб. 1906, стр. 278 — 9). И еще: „И вот, как бы прерывая этот поток издевательств, ударяя неудержимо рисующую их руку, — какою-то припиской сбоку, позднее прилепленною наклейкой, следует: „...но ни одного слова не отвечал Акакий Акакиевич...“ и т. д. Оставляя вопрос о философском и психологическом смысле этого места в стороне, мы смотрим на него в данном случае только как на художественный прием и оцениваем с точки зрения композиции, как внедрение декламационного стиля в общую систему комического сказа.

ского (недаром Гоголь и читал иначе) — она всегда стилизована. Речь Акакия Акакиевича входит в общую систему Гоголевской звукоречи и мимической артикуляции — она специально построена и снабжена комментарием: „Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частию предлогами, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения". Речь Петровича, в противоположность отрывочной артикуляции Акакия Акакиевича, сделана сжатой, строгой, твердой и действует как контраст; бытовых оттенков в ней нет — житейская интонация к ней не подходит, она так же „выискана" и так же условна, как речь Ак. Ак-ча. Как всегда у Гоголя (ср. в „Старосв. пом.", в „Повести о том, как...", в „Мертвых Душах" и в пьесах), фразы эти стоят вне времени, вне момента — неподвижно и раз навсегда: язык, которым могли бы говорить марионетки. Так же выискана и собственная речь Гоголя — его сказ. В „Шинели" сказ этот стилизован под особого рода небрежную, наивную болтовню. Точно непроизвольно выскакивают „ненужные" детали: „по правую руку стоял кум, превосходнейший человек, Иван Иванович Ерошкин, служивший столоначальником в сенате, и кума, жена квартального офицера, женщина редких добродетелей. Арина Семеновна Белобрюшкова". Или сказ его приобретает характер фамильярного многословия: „Об этом портном конечно не следовало бы много говорить, но так как уже заведено, чтобы в повести характер всякого лица был совершенно означен, то, нечего делать, подавайте нам и Петровича сюда". Комический прием в этом случае состоит в том, что после такого заявления „характеристика" Петровича исчерпывается указанием на то, что он пьет по всяким праздникам без разбору. То же повторяется и по отношению к жене: „Так как мы уже заикнулись про жену, то нужно будет и о ней сказать слова два; но, к с о ж а л е н и ю, о ней немного было известно, разве только то, что у Петровича есть жена, носит даже чепчик, а не платок: но красотою, как кажется, она не могла похвастаться; по крайней мере, при встрече с нею, одни только гвардейские солдаты заглядывали ей под чепчик, моргнувши усом и испустивши какой-то особый голос". Особенно резко запечатлен этот стиль сказа в одной фразе: „Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, не можем сказать: память начинает нам сильно изменять, и все, что ни есть в Петербурге, все улицы и домы слились и смешались так в голове, что весьма трудно д о с т а т ь о т т у д а что-нибудь в порядочном виде". Если к этой фразе присоединить все многочисленные „какой-то", „к сожелению немного известно", „ничего не известно", „не помню" и т. д., то получается представление о приеме сказа, придающем всей повести иллюзию действительной истории, переданной как факт, но не во всех мелочах точно известной рассказчику. Он охотно отклоняется в сторону от главного анекдота и вставляет промежуточные — „говорят, что"; так — в начале о просьбе от одного капитан-исправника („не помню, какого-то города"), так о предках Башмачкина, о хвосте у лошади Фальконетова монумента, о титулярном советнике, которого сделали правителем, после чего он отгородил

себе особенную комнату, назвавши ее „комнатой присутствия“ и т. д. Известно, что и самая повесть возникла из „канцелярского анекдота“ о бедном чиновнике, потерявшем свое ружье, на которое долго копил деньги: „Анекдот был первой мыслию чудной повести его „Шинель“ — сообщает П. В. Анненков. Первоначальное ея название было — „Повесть о чиновнике, крадущем шинели“, и общий характер сказа в черновых набросках отличается еще большей стилизацией под небрежную болтовню и фамильярность: „Право, не помню его фамилии“, „В существе своем это было очень доброе животное“, и т. д. В окончательном виде Гоголь несколько сгладил такого рода приемы, уснастил повесть каламбурами и анекдотами, но зато ввел декламацию, осложнив этим первоначальный композиционный слой. Получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби — и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций.

3.

Проследим теперь самую эту смену — с тем, чтобы уловить самый тип сцепления отдельных приемов. В основе сцепления или композиции лежит сказ, черты которого определены выше. Выяснилось, что сказ этот — не повествовательный, а мимико-декламационный: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант скрывается за печатным текстом „Шинели“. Каков же „сценарий“ этой роли, какова ее схема?

Самое начало представляет собой столкновение, перерыв — резкую перемену тона. Деловое вступление („В департаменте“) внезапно обрывается, и эпическая интонация сказителя, которую можно ожидать, сменяется другим тоном — преувеличенной раздраженности и сарказма. Получается впечатление импровизации — первоначальная композиция сразу уступает место каким то отступлениям. Ничего еще не сказано, а уже имеется анекдот, небрежно и торопливо рассказанный („не помню, какого-то города“, „какого-то романтического сочинения“). Но вслед за этим возвращается, повидимому, намеченный в начале тон: „Итак, в одном департаменте служил один чиновник“. Однако, этот новый приступ к эпическому сказу сейчас же сменяется фразой, о которой говорилось выше, — настолько выисканной, настолько акустической по своей природе, что от делового сказа ничего не остается. Гоголь вступает в свою роль — и, заключивши этот прихотливый, поражающий подбор слов грандиозно-звучащим и почти обессмысленным словом („геморроидальный“), он замыкает этот ход мимическим жестом: „Что ж делать, виноват петербургский климат“. Личный тон, со всеми приемами Гоголевского сказа, определенно внедряется в повесть и принимает характер гротескной ужимки или гримасы. Этим уже подготовлен переход к каламбуру с фамилией и к анекдоту о рождении и крещении Акакия

Акакиевича. Деловые фразы, замыкающие этот анекдот („Таким образом и произошел Акакий Акакиевич..... Итак, вот каким образом произошло все это“), производят впечатление игры с повествовательной формой — недаром и в них скрыт легкий каламбур, придающий им вид неуклюжего повторения. Идет поток „издевательств“ — в таком роде продолжается сказ вплоть до фразы: „но ни одного слова не отвечал...“, когда комический сказ внезапно прерывается сентиментально-мелодраматическим отступлением, с характерными приемами чувствительного стиля. Этим приемом достигнуто возведение „Шинели“ из простого анекдота в гротеск. Сентиментальное и намеренно примитивное (в этом гротеск сходится с мелодрамой) содержание этого отрывка передано при помощи напряженно-растущей интонации, имеющей торжественный, патетический характер (начальные „и“ и особый порядок слов: „И что-то странное заключалось... И долго потом... представлялся ему... И в этих проникающих словах... И закрывая себя рукою... и много раз содрогался он...“). Получается нечто вроде приема „сценической иллюзии“, когда актер вдруг точно выходит из своей роли и начинает говорить как человек (ср. в „Ревизоре“ — „Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!“ или знаменитое „Скучно на этом свете, господа!“ в „Повести о том, как поссорился...“). У нас принято понимать это место буквально—художественный прием, превращающий комическую новеллу в гротеск и подготовляющий „фантастическую“ концовку, принят за искреннее вмешательство „души“. Если такой обман есть „торжество искусства“, по выражению Карамзина, если наивность зрителя бывает мила, то для науки такая наивность—совсем не торжество, потому что обнаруживает ее беспомощность. Этим толкованием разрушается вся структура „Шинели“, весь ее художественный замысел. Исходя из основного положения— что ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым „отражением“ личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы не можем и не имеем никакого права видеть в подобном отрывке что-либо другое кроме определенного художественного приема. Обычная манера отожествлять какое-нибудь отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. В этом смысле душа художника как человека, переживающего те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное—не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова, и потому в нем нет и не может быть места отражению душевной эмпирики. Искусность и искусственность Гоголевского приема в этом отрывке „Шинели“ особенно обнаруживается в построении ярко-мелодраматического каданса — в виде примитивно-сентиментальной сектенции, использованной Гоголем с целью утверждения гротеска: „И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и Боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...“

Мелодраматический эпизод использован как контраст к комическому сказу. Чем искуснее были каламбуры, тем, конечно, патетичнее и стилизованнее в сторону сентиментального примитивизма должен быть прием, нарушающий комическую игру. Форма серьезного размышления не дала бы контраста и не была бы способна сообщить сразу всей композиции гротескный характер. Неудивительно поэтому, что сейчас же после этого эпизода Гоголь возвращается к прежнему— то деланно-деловому, то игривому и небрежно-болтливому тону, с каламбурами вроде: „тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы.“ Рассказавши, как ест Акакий Акакиевич и как прекращает еду, когда желудок его начинает „пучиться“, Гоголь опять вступает в декламацию, но несколько другого рода: „Даже в те часы, когда....“ и т. д. Тут в целях того же гротеска использована „глухая“, загадочно-серьезная интонация, медленно нарастающая в виде колоссального периода и разрешающаяся неожиданно-просто—ожидаемое, по синтаксическому типу периода, равновесие смысловой энергии между длительным под'емом („когда..... когда..... когда“) и кадансом не осуществлено, о чем предупреждает уже самый подбор слов и выражений. Несовпадение между торжественно-серьезной интонацией самой по себе и смысловым содержанием использовано опять как гротескный прием. На смену этому новому „обману“ комедианта естественно является новый каламбур о советниках, которым и замыкается первый акт „Шинели“: „Так протекала мирная жизнь человека.....“ и т. д.

Этот намеченный в первой части рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет и всю композицию „Шинели“, как гротеска. Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний (так и в „Старосв. пом.“, и в „Повести о том, как поссорился.....“), совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни *), и во-вторых — чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью — открыть простор для игры с реальностью, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психические и логические) оказываются в этом заново построенном мире недействительными, и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров. Только на фоне такого стиля малейший проблеск настоящего чувства приобретает вид чего-то потрясающего. В анекдоте о чиновнике Гоголю был ценен именно этот фантастически-ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира. На этой основе и сделан чертеж

---

*) „Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик.....“ и т. д. („Старосв. помещики“). Уже в Шпоньке Гоголь намечает приемы своего гротеска. Миргород — фантастический гротескный город, совершенно отгороженный от всего мира.

„Шинели“. Тут дело совсем не в „ничтожестве“ Акакия Акакиевича и не в проповеди „гуманности“ к малому брату, а в том, что отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединять несоединимое, переувеличивать малое и сокращать большое*),— одним словом, он может играть со всеми нормами и законами реальной душевной жизни. Так он и поступает. Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение) — не ничтожный (это привнесли наши наивные и чувствительные историки литературы, загипнотизированные Белинским), а фантастически-замкнутый, свой: „Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный (!) и приятный мир...... Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало.“ **) В этом мире — свои законы, свои пропорции. Новая шинель, по законам этого мира, оказывается грандиозным событием — и Гоголь дает гротескную формулу: „он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели“.***) И еще: „как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке“. Маленькие детали выдвигаются на первый план — вроде ногтя Петровича, „толстого и крепкого, как у черепахи череп“ или его табакерки — „с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки“. ****) Эта гротескная гиперболизация развертывается по прежнему на фоне комического сказа — с каламбурами, смешными словами и выражениями, анекдотами и т. д.: „Куницы не купили, потому что была точно дорога, а вместо ее выбрали кошку лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу“. Или: „Какая именно и в чем состояла должность значительного лица, это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что одно значительное лицо недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом“. Или еще: „Говорят даже, какой-то титулярный советник, когда сделали его правителем какой-то отдельной небольшой канцелярии, тотчас же отгородил

*) „Но, по странному устройству вещей, всегда ничтожные причины родили великие события, и наоборот, великие предприятия оканчивались ничтожными следствиями“ („Старосв. помещики“).

**) „Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забывается и думаешь, что те страсти, желания и неспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении“. (Там же).

***) В черновой редакции, еще недоразвитой до гротеска, было иначе: „нося беспрестанно в мыслях своих будущую шинель“.

****) Наивные люди скажут, что это — „реализм“, „быт“ и пр. Спорить с ними бесполезно, но пусть они подумают о том, что о ногте и о табакерке сообщено много, а о самом Петровиче — только что он пил по всем праздникам, и о жене его, — что она была и что носила даже чепчик. Ясный прием гротескной композиции — выставить в преувеличенных подробностях детали, а то, что, казалось бы, заслуживает большего внимания — отодвинуть на задний план.

себе особенную комнату, назвавши ее „комнатой присутствия“ и поставил у дверей каких-то капельдинеров с красными воротниками, в галунах, которые брались за ручку дверей и отворяли ее всякому приходившему, хотя в „комнате присутствия“ насилу мог уставиться обыкновенный письменный стол“. Рядом с этим проходят фразы „от автора“ — в установленном с начала небрежном тоне, за которым точно скрывается ужимка: „А может-быть, даже и этого не подумал, — ведь нельзя же залезть в душу человеку (тут тоже своего рода каламбур, если иметь в виду общую трактовку фигуры Акакия Акакиевича) и узнать все, что он ни думает“ (игра с анекдотом — точно речь идет о действительности). Смерть Акакия Акакиевича рассказана так же гротескно, как и его рождение — с чередованием комических и трагических подробностей, с внезапным — „наконец бедный Акакий Акакиевич испустил дух“, *) с непосредственным переходам ко всяким мелочам (перечисление наследства: „пучок гусиных перьев, десть белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от пантолон, и уже известный читателю капот“) и, наконец, с заключением в обычном стиле: „Кому все это досталось, Бог знает, об этом, признаюсь, даже не интересовался рассказывающий сию повесть“. И после всего этого — новая мелодраматическая декламация, как и полагается после изображения столь печальной сцены, возвращающая нас к „гуманному“ месту: „И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как-будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп“..... и т. д.

Конец „Шинели“ — эффектный апофеоз гротеска, нечто вроде немой сцены „Ревизора“. Наивные ученые, усмотревшие в „гуманном“ месте всю соль повести, останавливаются в недоумении перед этим неожиданным и непонятным внедрением „романтизма“ в „реализм“. Им подсказал сам Гоголь: „Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакие Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за непримеченную никем жизнь. Но так случилось, и бедная история наша неожиданно принимает фантатическое окончание“. На самом деле конец этот нисколько не фантастичнее и не „романтичнее“, чем вся повесть. Наоборот — там была действительная гротескная фантастика, переданная как игра с реальностью; тут повесть выплывает в мир более обычных представлений и фактов, но все трактуется в стиле игры с фантастикой. Это—новый „обман“, прием обратного гротеска: „привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: „тебе чего хочется?“ и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь. Будочник сказал: „ничего“ да и поворотил тот же час назад. Привидение однако же было уже гораздо выше ростом, носило преогром-

*) В общем контексте даже это обыкновенное выражение звучит необычно, странно и имеет вид почти каламбура — постоянное явление в языке Гоголя.

ные усы и направив шаги, как казалось, к Обухову мосту скрылось совершенно в темноте“.

Развернутый в финале анекдот уводит в сторону от „бедной истории“ с ее мелодраматическими эпизодами. Возвращается начальный чисто-комический сказ со всеми его приемами. Вместе с усатым привидением уходит в темноту и весь гротеск, разрешаясь в смехе. Так в „Ревизоре“ пропадает Хлестаков — и немая сцена возвращает зрителя к началу пьесы.

Б. Эйхенбаум.

Приложение.

Прилагаем список некоторых важных работ по теории ритма и стиха, почему-то не указанных ни у А. Белого („Символизм“ 1910 г.), ни в статье В. Брюсова (книга „Опыты“ 1918 г.), который утверждает даже, что „исследования по „частным“ метрикам, т. е. по стихосложению отдельных языков, сводятся к книгам типа школьного руководства, лишенным истинно научного значения“, а в числе „капель в море“ (т. е. капель науки в море неисследованного) указывает старые работы Кассанья о Бодлэре и Сент-Бева. Огромная и очень важная немецкая литература как по „частным“ метрикам, так и по общим вопросам, осталась почему-то неизвестной нашим теоретикам, хотя самые крупные работы вышли в пределах 1901—1907 гг. Знаменитая школа Сиверса, давшая таких блестящих теоретиков как Франц Саран, не удостоилась их внимания. Дальше популярной книги Граммона мы еще не пошли. Не претендуя на полноту, предлагаем указатель самых основных трудов.

Benoist-Hanappier, L. Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik, ihre Rechtfertigung und Entwicklung. Halle. Niemeyer. 1905.

Alden, R. M. English Verse. New Jork. 1904.

Verrier. P. Essai sur les principes de la métrique anglaise. 3 vol. Paris. Welter. 1909—10.

Dabney, I. P. The Musical Basis of Verse. A scientific study of the principles of poetic composition. New Jork. Longmans. 1901.

Jess. H. Über die Behandlung des Reims bei Gellert. „Euphorion“, Bd. VIII (1901). S. 576—610.

Kaluza. M. Englische Metrik. Berlin. 1909.

Clark, A. C. Prose Rhythm in English. Oxford. Clarendon Press. 1913.

Klotz, R. Grundzüge altrömischer Metrik. Leipzig. Teubner. 1890.

Landry. M. Théorie du Rythme et le Rythme du Français déclamé. Paris. 1911.

Liddell, M. H. An Introduction to the scientific Study of English Poetry being Prolegomena to a Science of English Prosody. London. Grand Richards. 1902.

Lipsky, A. Rhythm as a distinguishing Characteristic o Prose Style. New Jork. 1907.

Luick. K. Über Sprachmelodie in deutscher und englischer Dichtung. „Germ.—Romanische Monatsschrift“ 1910, Heft 1. S. 14—27.

Lewis, C. M. The Principles of English Verse. New Jork. 1906.

Meyer. W. Gesammelte Abhandlungen zur Mittellateinischen Rythmik. 2 Bde. Berlin. Weidmann. 1905.

Minor. I. Metrische Studien. „Germ.—Romanische Monatsschrift“ 1911, Heft 8/9, S. 417—38

Minor. I. Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg. 1902.

Omond, T. S. English Metrists. London. 1907.

Omond, T. S. A Study of Metre. London. 1907.

Paulussen, N. Rhythmik und Technik des sechsfüssigen Iambus im Deutschen und Englischen. Bonn. Hanstein. 1913. (Bonner Studien zur Englischen Philologie, Heft IX).

Reinhard, E. Zur Wertung der rhythmisch-melodischen Faktoren in der neuhochdeutschen Lyrik. Diss. Leipzig. 1908. (То же — в „Archiv f. d. Gesamte Psychologie", Bd. XII, под заглавием: „Der Ausdruck von Lust und Unlust in der Lyrik").

Saran, F. Deutsche Verslehre. (Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen. Bd. III). München. Beck. 1907.

Saran, F. Rhythmik. (Die Ienaer Liederhandschritt. Bd. II). Leipzig. Hirschfeld. 1901. S. 91—151.

Saran, F. Melodik und Rhythmik der „Zueignung" Goethes. Halle. Niemeyer. 1903.

Saran, F. Der Rhythmus des französischen Verses. Halle. Niemeyer. 1904.

Saran, F. Ueber Hartmann v. Aue. „Beiträge zur Geschichte d. deutschen Sprache u. Literatur", Bd. XXIII, Heft 1 (1898).

Sievers, E. Metrische Studien. I. Studien zur Hebräischen Metrik. „Abhandlungen d. Philos.-Histor. Classe d. Königl. Sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften", Bd. XXI (48). Leipzig. Teubner. 1901—03.

Sievers, E. Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge u. Aufsätze. Germanische Bibliothek hrsg. v. W. Streitberg. Zweite Abteilung. 5. Band. Heidelberg. Winter. 1912.

Feise, E. Der Knittelvers des jungen Goethe. Diss. Leipzig. 1908.

Zitelmann, E. Der Rhythmus des fünffüssigen Iambus. „Neue Iahrbücher f. d. Klass. Altertum u. deutsche Literatur", Bd. XIX (1907), S. 500—533 u. 545—70.

Tenner, I. Über Versmelodie. „Zeitschrift f. Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft", Bd. VIII (1913), Heft 2—3.

Masing, W. Sprachliche Musik in Goethes Lyrik. „Quellen u Forschungen zur Sprach-und Kulturgeschichte d. german. Völker". Heft 108. Strassburg. Trübner. 1910.

Составил **Б. Эйхенбаум.**

ОГЛАВЛЕНИЕ.

I.

Виктор Шкловский. — Потебня 3
Л. П. Якубинский. — О поэтическом глоссемосочетании 7
Виктор Шкловский. — О поэзии и заумном языке 13
Е. П. Поливанов. — О звуковых жестах японского языка 27
Л. П. Якубинский. — О звуках стихотворного языка 37
Л. П. Якубинский. — Скопление одинаковых плавных 50
Осип Брик. — Звуковые повторы 58

II.

Виктор Шкловский. — Искусство как прием 101
Его-же. — Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля 115
Б. М. Эйхенбаум. — Как сделана „Шинель“ 151
Б. М. Эйхенбаум. Приложение. Библиография 167

КНИГИ МАЯКОВСКОГО.

	р.	к.
Я. (разошлось)	—	50
Владимир Маяковский трагедия (раз.)	1	—
Флейта позвоночника (раз.)	—	60
Облако в штанах I изд. (раз.)	1	—
Облако в штанах II изд. без цензуры (раз.)	2	—
Человек (раз.) . .	3	—
Война и мир I изд. (раз.) . .	2	75
Война и мир II изд. . . .	3	75
Простое как мычание (раз.) . .	3	50
Мистерия Буфф I изд. (раз.)	6	50
Мистерия Буфф II изд.	6	—
Все сочиненное Маяковским .	20	—

Цена 16 р.

СБОРНИКИ
ПО ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ: *Виктор Шкловский.* Заумный язык и поэзия.— *Л. Якубинский.* О звуках стихотворного языка.—*Е. Д. Поливанов.* По поводу звуковых жестов японского языка.— *Б. Кушнер.* Сонирующие аккорды. — *Владимир Б. Шкловский.* Граммон: Звук как средство выразительности речи. Нироп. Звук и его значение. Петроград. 1916. *(Разошлось).*

ВЫПУСК ВТОРОЙ: *Виктор Шкловский.* Искусство как прием.— *Л. Якубинский.* Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках.—*О. М. Брик.* Звуковые повторы.—*Л. Якубинский.* Осуществление звукового единообразия в творчестве Лермонтова.—*Б. А. Кушнер.* Сонирующие аккорды.—*Владимир Б. Шкловский.* О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса.—Петроград. 1917. (*Разошлось*).

ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА. *Виктора Шкловского.* Петроград. 1914. (*Разошлось*).

ПОЭТИКА. Глоссемосочетание. *Виктор Шкловский.* Потебня.—*Л. Б. Якубинский.* О поэтическом глоссемосочетании.—*Виктор Шкловский.* О поэзии и заумном языке.— *Е. Д. Поливанов.* О звуковых жестах японского языка.— *Л. П. Якубинский.* О звуках стихотворного языка.—*Л. П. Якубинский.* Скопление одинаковых плавных.—*Осип Брик.* Звуковые повторы.—Сюжетосложение. *Виктор Шкловский.* Искусство как прием.—*Его же.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля.—*Б. М. Эйхенбаум.* Как сделана „Шинель“.

ПОЭТИКА. Выпуск второй. Ритм. Статьи Осипа Брика. Сергея Бонди. Романа Якобсона. (*Печатается*).